326

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 9 BUCUREȘTI Nr. 3

1964

7982

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

COMITETUL DE REDACȚIE

Prof. univ. M. POP, *redactor responsabil*; ROMULUS VULCĂNESCU, *redactor responsabil adjunct*; SABIN DRĂGOI (membru corespondent al Academiei R.P.R.); prof. univ. AL. DIMA (membru corespondent al Academiei R.P.R.); I. MUȘLEA; FLOREA BOBU FLORESCU; GH. CIOBANU; VERA PROCA-CIORTEA; N. JULA, *secretar de redacție.*

Prețul unui abonament este de 72 lei.

În țară abonamentele se fac la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii și difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții.

Orice comandă din străinătate (numere izolate sau abonamente) se face prin CARTIMEX, căsuța poștală 134—135, București, R. P. Română, sau prin reprezentanții din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa Comitetului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

Apare de 6 ori pe an.

Adresa redacției:
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
București

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

SUMAR

STUDII — Pag.

R. VULCĂNESCU, Figurarea mîinii în ornamentica populară romînă 213

E. DOLINESCU, Pătrunderea unor creaţii culte şi semiculte în cîntecul popular 261

P. H. STAHL, Din istoricul cercetărilor de arhitectură populară romînească 275

MATERIALE

A. VICOL, Un constructor muscelean de fluiere 293

NOTE ŞI RECENZII

N. AL. MIRONESCU şi R. O. MAIER, Semnalarea unor manuscrise din fondul Andrei Bîrseanu 309

A. GIURCHESCU, Două lucrări maghiare privind studiul dansului popular 312

A. FOCHI, B. M. Сидельников, Русская народная песня 315

Rev. etn. folc. T. 9, nr. 3 p. 211—318 Bucureşti, 1964

https://biblioteca-digitala.ro

pledează împotriva ipotezei migraţioniste a motivului, enunţate mai de mult de Fr. Cumont în cîteva lucrări asupra originii asiatice a complexului ornamental al reprezentării mîinii în relaţie cu alte reprezentări. Materialul arheologic şi etnografic romînesc ne îndrituieşte să susţinem ipoteza unei plurigeneze a motivului şi complexului ornamental al figurării mîinii. În regiunea istorico-etnografică, carpato-balcanică, motivul apare încă din neolitic şi se dezvoltă pînă în vremea noastră.

În *Concluzii finale* vom urmări ce a devenit, cu timpul, motivul ornamental al figurării mîinii în perspectiva evoluţiei lui artistice. Cu această ocazie, vom sublinia contribuţia la studiul etnogenezei romîne a figurării ornamentale a mîinii, prin tratarea exhaustivă a unor aspecte particulare ale problemei.

I. CONSIDERAŢII PRELIMINARE

Înainte de a trece la studiul propriu-zis al figurării mîinii pe teritoriul patriei noastre ne propunem să urmărim cum a fost tratată, pe plan general, problema care ne preocupă.

În literatura universală de specialitate, problema figurării mîinii a fost privită mai mult şi mai cuprinzător de istorici. În dicţionarele de antichităţi europene (greco-romane) asiatice, indiene, chineze, arabe etc., în enciclopedii de artă, în monografii de arheologie, în studii de mitologie, de istoria religiilor şi a artei, problema figurării mîinii a fost mereu reluată, dezbătută şi completată. Cei care au adus o contribuţie esenţială la depistarea, sistematizarea şi prezentarea materialului au fost arheologii şi etnografii.

Situaţia din literatura universală a problemei se repetă şi pe planul literaturii naţionale de specialitate. Tot arheologii sînt aceia care au depistat, sistematizat şi descris o bună parte din materialul documentar autohton de care ne vom ocupa în expunerea noastră. În ordinea cronologică: Al. Odobescu, Gr. Tocilescu, C. Nicolaescu-Plopşor, T. Sauciuc-Săveanu, D. M. Pippidi, Dinu Rosetti, Gh. Cantacuzino, Vlad Zirra etc., reiau mereu problema. Dintre aceştia, unii au descris şi explicat figurarea mîinii (incizate, gravate, sculptate etc.) ca un semn al tehnicii magice a muncii omului primitiv din neolitic, perioada bronzului, a fierului şi aceea sclavagistă, ca un motiv care reflectă plastic anumite categorii de producători de bunuri istoriceşte determinate, vînători, crescători de vite, meşteşugari etc. Alţii au descris şi explicat figurarea mîinii ca o reprezentare mai evoluată ce s-a născut din semnul mai sus pomenit şi s-a dezvoltat în perioada sclavagistă, paralel cu aceasta, ca un fel de imagine manuală a unui „erou civilizator" legat tot de ocupaţia de bază sau de unele meşteşuguri pretimpurii (olăritul, medicina empirică etc.).

Cum se va vedea, din punct de vedere arheologic s-a încercat o interpretare incompletă a figurării mîinii numai pe resturile unor piese artistice ce au parvenit pînă în vremea noastră. Interpretarea aceasta va trebui completată şi pusă de acord cu aceea prilejuită de datele etnografice ale problemei.

https://biblioteca-digitala.ro

Pornind de la documentele arheologice, în general cunoscute, vom urmări pe plan etnografic, nu atît reprezentările magico-religioase ale mîinii, care în fond nu constituie decît un aspect particular al problemei, cît mai ales figurarea artistică a „mîinii omeneşti", redate în procesul reflectării muncii concrete a ocupaţiilor şi meşteşugurilor şi încadrarea acestor figurări într-un sistem ornamental specific culturii populare romîneşti.

Pînă în prezent, literatura etnografică romînească a neglijat această problemă. Cele cîteva date sumare referitoare la diferite sesizări ale figurării mîinii au fost insuficiente pentru un studiu special de etnografie. Materialul etnografic utilizat de autor, în majoritatea lui inedit, merge pe urmele materialului arheologic cu aceeaşi temă. Cum se va putea constata, nu este vorba de un paralelism între figurările descoperite de arheologi şi cele descoperite de etnografi referitoare la mînă. Un fond cultural comun, în plină evoluţie străbate din neolitic pînă în vremea noastră. Motivele ornamentale ale acestui fond cultural comun, pe măsură ce evoluează se eliberează de resturile culturii primitive şi capătă semnificaţii artistice noi.

★

Dintre motivele artistice antropomorfe, reductive, denumite astfel pentru că reduc figura sau silueta umană la unul din elementele ei constitutive sau ilustrative, conform principiului „pars pro toto", figurarea mîinii pare a fi cea mai frecventă. Atît în trecutul îndepărtat sau apropiat, cît şi uneori în prezent, întîlnim figurarea mîinii mai des şi mai variat decît a celorlalte părţi sau membre ale corpului uman (piciorul, capul cu părţile lui morfologice: ochii, urechile, nasul şi gura; şoldurile, sînii, ombilicul, phallusul, cteisul) [1].

Ce a determinat apariţia, dezvoltarea şi utilizarea aproape în toate societăţile arhaice a figurării mîinii, faţă de celelalte elemente ale corpului omenesc? În alţi termeni, care sînt rădăcinile sociale şi gnoseologice ce stau la baza acestei largi şi complexe utilizări şi răspîndiri a motivului artistic şi decorativ al mîinii?

Trecerea de la maimuţă la om s-a făcut prin perfectarea unor organe şi funcţiuni biologice. „Omul se trage dintr-o maimuţă care a început să umble pe pămînt" [2], ceea ce înseamnă că din cele patru membre ale maimuţei, cele anterioare s-au „eliberat de funcţiunea lor de locomoţie şi susţinere, putînd (astfel) să servească altor ţeluri... să-şi caute hrana, să se apere în contra vrăşmaşilor şi să atace, aruncînd diverse obiecte: bete, pietre... Pasul hotărîtor (deci) procesul de transformare a maimuţei în om a fost eliberarea mîinilor, prin realizarea mersului biped..." [3]. Membrele superioare se transformă cu timpul în organe de căutat, prins,

[1] Emilio R. Wagner y Duncan L. Wagner, *La civilisation chacosantianguena*, tom. I. Buenos-Aires, 1834; „Apulum", nr. III, 1947 — 1948. *Despre reprezentarea piciorului divin în plastica neoeneolitică carpato-dunăreană.*

[2] Vasile Mîrza, *Originea şi evoluţia omului*, Bucureşti, 1951, p. 23.

[3] Olga Necrasov, *Strămoşii omului*, Bucureşti, 1959, p. 36—37.

https://biblioteca-digitala.ro

apărat şi atac, în instrumente biopsihice de muncă; această transformare le schimbă nu numai funcţia, ci şi morfologia.

« Mişcările tot mai variate pe care le execută mîna în timpul activităţii ei multiple şi în special în procesul muncii, au influenţat structura ei, modelînd forma oaselor, articulaţiile, musculatura, tegumentul. În această privinţă, Engels scrie : „Mîna nu este numai organul muncii. Ea este totdeauna şi produsul ei". Modificările apărute în structura mîinii pot fi bine urmărite pe scheletele străvechi de oameni, iar complicările activităţii ei, în mărirea centrilor cerebrali motori, pe care îi putem identifica pe mulaje endocraniene »[4].

O dată cu procesul muncii se dezvoltă şi conştiinţa umană, ceea ce înseamnă că o dată cu procesul muncii se dezvoltă şi procesul gîndirii şi al comunicării conţinutului acesteia. În tratatele de psihologie actuală se arată „cît de mare este suprafaţa pe care o ocupă în creierul omului proiecţiile organelor de mişcare, a căror funcţie s-a dezvoltat şi s-a restructurat în legătură cu munca lui. Înainte de toate se observă suprafaţa foarte mare a proiecţiei cerebrale a articulaţiilor mîinii şi a degetului mare, a cărui opozabilitate faţă de celelalte degete a apărut numai la om"[5].

Mîna devine cu timpul un organ de făurire raţională a uneltelor de muncă. „Nici o maimuţă n-a făcut vreodată fie şi cel mai grosolan cuţit de piatră... Munca începe o dată cu făurirea uneltelor"[6]. Demn de remarcat este însă faptul că în făurirea primelor unelte de muncă omul a recurs la „imaginea propriilor sale mîini...şi a făcut instrumente de piatră asemănătoare cu ele". Astfel, cele mai vechi instrumente de piatră de silex din epoca cheleană au forma pumnului mîinii, fiind perfect adaptate la dimensiunile acesteia. De aceea, arheologii francezi au denumit acest instrument „coup de poing"[7].

În aceste condiţii, omul îşi perfectează şi stilizează mişcările mîinii în procesul muncii; produce mai perfect, graţie unei experienţe sociale şi a deprinderilor noi dobîndite de mînă prin muncă.

„Activitatea crescîndă şi tot mai multilaterală a mîinii" face să crească importanţa ei în ochii omului, paralel şi sincronic cu evoluţia şi dezvoltarea conştiinţei sociale. Din indiferent faţă de propriile lui instrumente biopsihice de producţie, începînd din epoca paleolitică, omul devine tot mai atent faţă de acestea, astfel încît în epoca neolitică, a bronzului şi a fierului, consideraţia lui faţă de propriile mîinii creşte uneori pînă la adulaţie şi fetişism. În condiţiile social-economice ale comunei primitive începe să apară reprezentarea mîinii şi să pătrundă astfel de timpuriu în domeniul magiei, religiei primitive şi artei. M. O. Kosven exprimă un punct de vedere general recunoscut cînd susţine că influenţa magiei şi a religiei se „manifestă în special în etapele mai tîrzii ale dezvoltării

[4] Olga Necrasov, *Strămoşii omului*, Bucureşti, 1959, p. 37.
[5] K. I. Kornilov, A. A. Smirnov şi B. Teplov, *Psihologia* (trad. din limba rusă), Bucureşti, 1950, p. 41, fig. 12 şi text.
[6] Karl Marx şi Fr. Engels, *Opere alese*, vol. II, ed. a II-a, Bucureşti, p. 80.
[7] C. Gheorghiade, *Originile magice ale minciunii şi geneza gîndirii*, Bucureşti, 1938, p. 67.

https://biblioteca-digitala.ro

artei primitive şi mai ales în sculptură şi ornament" [8]. Ceea ce înseamnă că în procesul de reflectare plastică a muncii tot mai complicate a mîinii, figurarea acesteia poate fi urmărită, din perspectiva istoriei, sub forma reflectării mîinii ca instrument de producţie şi ca produs al muncii. „Mîna nu mai este un organ al muncii, ci un produs al ei, care a avut un rol foarte important în formarea omului" [9].

Această reflectare prilejuieşte în fond crearea mai multor categorii de motive ornamentale indisolubil legate între ele, ale unuia şi aceluiaşi mod de figurare plastică.

La baza fiecărei figurări a mîinii stau deci forme precise şi concrete de muncă. Formaţiunilor social-culturale bazate pe clase antagoniste le corespund istoriceşte două tipuri de figurări ale mîinii, cu motivele şi variantele lor morfologice, în conformitate cu valoarea proprie pe care clasele sociale componente au acordat-o acestui instrument de producţie în cultura de clasă respectivă. Figurările mîinii au în consecinţă un caracter social-istoric bine determinat în timp şi spaţiu.

Fiecare popor creează motivele lui ornamentale preferate. Tipurile şi formele acestor motive reflectă pe lîngă situaţia reală a obiectului figurat şi gustul particular al epocii care le produce. De aceea, nu numai după formele de cultură artistică, ci şi după forma reprezentărilor ornamentale ale produselor artei populare putem sesiza atît treapta de evoluţie a societăţii al cărei mod de producţie se reflectă în aceste reprezentări, cît şi tipul de muncă manuală caracteristic şi esenţial treptei de evoluţie în cauză.

În această privinţă, S. I. Ivanov, într-un recent „studiu de metodică etnografică" prezintă şi descrie, în mod critic, „ornamentul popular ca izvor istoric" [10]. Cercetînd formele motivelor izolate şi complexelor ornamentale, cu ajutorul unor metode juste (evoluţionistă etc.) şi contestînd unele metode (naraţionistă etc.) S. I. Ivanov susţine că se pot astfel căpăta unele informaţii etnografice despre poporul care le-a propus. Procesul de modificare progresivă a unui motiv ornamental este înainte de toate un proces istoric, destul de complicat, care deşi greu, poate fi identificat în timp şi spaţiu. Cele mai multe cercetări ale formelor şi variantelor motivelor şi complexelor ornamentale întreprinse pînă în prezent au avut un caracter strict morfologic şi formalist. Pe baza unor asemenea cercetări nu s-au putut face juste investigaţii istorice. Pentru ca ornamentul popular să poată fi considerat un izvor material de informaţie istorică, este necesar să se întreprindă cercetări metodice şi asupra particularităţilor genurilor ornamentale, a simbolurilor ornamentale şi a tehnicii execuţiei. Numai în asemenea condiţii se pot obţine deci lămuriri suplimentare, care scapă de obicei cercetărilor istorice de etnogeneză a unui popor.

---

[8] M. O. Kosven, *Introducere în istoria culturii primitive* (trad. din limba rusă de Eugen Comşa), Bucureşti, 1957, p. 146.

[9] *Manual de economie politică* (traducere din limba rusă), Bucureşti, 1955, p. 15—16.

[10] S. I. Ivanov, *Народный орнамент как исторический источник (К методике изучения)*, în „Советская Этнография", Moscova, 1958, nr. 2, p. 3—23.

https://biblioteca-digitala.ro

În consecință, unele din motivele ornamentale și anume cele mai vechi, printr-un studiu complex, ne pot furniza informații istorice prețioase și asupra trecutului celor ce le-au alcătuit. Într-o oarecare măsură, acesta este și scopul cercetării noastre în legătură cu figurarea mîinii la poporul romîn, în procesul etnogenezei lui culturale.

II. PRINCIPALELE ETAPE ÎN EVOLUȚIA MOTIVULUI

Există un consens unanim, după care ornamentica este un gen de activitate artistică extrem de veche. La baza ei, esteticienii materialiști pun „primele începuturi de înflorire ale meșteșugurilor, trecerea omenirii la lucratul pămîntului și la creșterea animalelor" [11]. În aceste perioade, unele elemente esențiale ale ornamentului au fost „nemijlocit legate de însăși cadența muncii", altele nemijlocit legate „de anumite sensuri figurate", de „o semnificație tematică bine stabilită", de „exprimarea simbolică a unor reprezentări importante și complexe" [12].

În general, s-a afirmat că ornamentele străvechi reflectă, prin prisma unei anumite concepții despre lume și viață, realități și idealuri sociale și estetice care, în fond, alcătuiesc laolaltă „conținutul lor istoric". De aceea, prin noțiunea de conținut ornamental se înțelege „un sens concret narativ", „un subiect oarecare", „în mod simbolic o poveste despre anumite fenomene concrete" bine determinate istoricește în timp și spațiu.

Conținutul istoric al unui ornament popular se schimbă de la o perioadă istorică la alta, o dată cu conținutul material și spiritual al culturii care-l promovează. În societatea premergătoare apariției claselor sociale, ornamentul exprima un anumit conținut de idei, o tematică simplistă și proprie; în societatea împărțită în clase antagoniste, alte conținuturi de idei ceva mai evoluate în esența lor și în societatea fără clase un conținut cu totul nou. O dată cu schimbarea conținutului de idei se schimbă și funcțiunea socială a ornamentului; acesta dintr-un instrument de exprimare magico-religioasă devine un mijloc de simbolizare a unor anumite stări de fapt, apoi unul de împodobire și delectare artistică. Paralel cu aceasta au loc și schimbări în particularitățile artistice ale ornamentului.

A. — Primele și cele mai simple prefigurări ale motivului mîinii sînt cele prilejuite în răstimpul comunei primitive de modalități proprii de a reflecta magic acest instrument perfectabil de muncă. În cea mai lungă perioadă din istoria omenirii, reprezentările mîinii (gravate treptat pe pereții grotelor, pe vasele de cult, pe idoli etc.) se aseamănă în ansamblul lor, prin unele trăsături tipice comune, de conținut și formă.

La baza prefigurărilor magico-religioase ale mîinii din comuna primitivă stă modul de viață social-culturală: vînătoarea, creșterea animalelor și începuturile agriculturii. În legătură cu aceste activități se ivesc

[11] *Основы марксистско — ленинской эстетики*, p. 478.
[12] *Idem*, p. 478.

https://biblioteca-digitala.ro

de fapt primele reprezentări ale mîinii. În ansamblul lor, aceste reprezentări sînt zoomorfice, simetrice şi în relaţie cu alte motive ce le profilează într-un complex ornamental. Acesta este cazul mîinilor umane solitare, sgîriate sau gravate în grote, sub forma „labelor de animale", cu degetele egale şi uniforme, sub forma „ghiarelor de păsări" tridactilice. Reprezentarea zoomorfică a mîinii stilizate sub forma „labei de patruped" sau „ghiarei de pasăre", începe să se precizeze ca atare o dată cu unele rituri de vînătoare, în ceremoniile preliminare, concomitente sau ulterioare vînatului primitiv. Pînă în prezent, nu s-a determinat riguros ştiinţific în ce constă conţinutul magic al reprezentării ornamentale a gravurilor parietale de la sfîrşitul perioadei paleolitice şi din perioada neolitică. Toate aceste motive ornamentale reductive ale mîinii din paleoliticul superior şi mai ales din neolitic au fost considerate, prin analogie cu reprezentările ornamentale ale manifestărilor similare la popoarele succesoare de mai tîrziu ca simple reflexe ale tehnicii artistice a magiei vînătoarei. Nu ştim în ce măsură aserţiunea e valabilă pentru trecutul îndepărtat, dat fiind că unele determinări sînt mereu depăşite de cercetări şi descoperiri noi.

Printre primele figurări paleolitice europene ale mîinii, cele mai numeroase şi mai variate din punct de vedere artistic sînt cele din regiunea istorico-etnografică, franco-cantabrică. Celelalte regiuni istorico-etnografice din Europa, ca regiunea munţilor Alpi, regiunea carpato-balcanică etc., sînt încă insuficient explorate. A. R. Verbrügge susţine printre altele, referitor la regiunea noastră, că „cercetările în Carpaţi şi Balcani, în care există destule districte cu caverne, care ar putea să conţină (figurări de mîini) n-au dat încă nimic substanţial" [13]. Una din sarcinile lucrării de faţă va fi şi aceea de a repune în discuţie, a prezenta materialul nou, a sublinia şi revalorifica contribuţiile mai vechi ale cercetărilor de teren carpato-balcanic în problema figurării mîinii.

Studiul „straniilor reprezentări fără context", cum le numeşte A. R. Verbrügge, le-a întreprins pe baza monografiilor de arheologie speologică consacrate grotelor din regiunea franco-cantabrică (peşterile de la Altamira, Castillo-Santander, La Pasiega, Gargas, Trois Frères, Ariège, Peche-Merle etc.). În mai toate aceste grote se remarcă, la intrările lor, pe culoarele întortochiate, în incintele retrase şi în fundul lor, figurate, nenumărate „mîini umane", unele clar reprezentate, altele îndoielnice şi în fine altele schematice sau stilizate. Cele clar reprezentate sînt în general amprente negative sau pozitive, simple sau aureolate, în culoarea roşie sau neagră, de mîini stîngi (de bărbaţi, femei sau copii). Se întîlnesc şi amprente de „mîini diforme" (malformate sau cu degete mutilate). De cele mai multe ori aceste mîini se reduc la imaginea unei amprente de palmă, rar se întîlnesc mîini cu avant-braţe şi cu braţe. Schematizările şi stilizările mîinii merg uneori pînă la confundarea imaginei lor cu unele „semne pectiniforme" [14] sau „dactiliforme", de simple urme de degete, asemenea unor virgule.

[13] A. R. Verbrügge, *Le symbole de la main dans la préhistoire*, Bonn, 1958, p. 164.
[14] *Ibidem*, p. 164.

https://biblioteca-digitala.ro

Cercetînd atent „releveele mîinilor preistorice" din regiunea franco-cantabrică, A. R. Verbrügge ajunge la concluzia că figurările simple sau aureolate cromatic nu sînt totdeauna concomitente cu scenele artistice de vînătoare sau elevaj, din care fac parte. În gravurile din grote, multe figurări de mîini, prin locul lor consacrat, prin culoarea lor, prin aspectul lor particular, pot fi reprezentări accidentale sau simboluri tîrzii, suprapuse peste scenele gravate pe pereții grotelor.

Datarea acestor figurări de mîini s-a încercat prin C^{14}, examen microscopic, analiza superpoziției figurilor și a comparării stilurilor. Avînd în vedere structura lor morfologică, gradul de malformare sau mutilare, dimensiunea lor, caracterul lor pozitiv sau negativ, culoarea lor de bază, R. A. Verbrügge admite ipoteza că „aceste mîini au fost produse de oameni ai rasei Cro-Magnon, de-o parte și de cei ai rasei Grimaldi, de altă parte" [15].

Figurarea mîinilor în grotele paleolitice și neolitice apare însă de cele mai multe ori asociată fie cu unele „puncte roșii", fie cu unele scene complexe, reprezentînd animale de vînătoare. Asocierea mîinilor cu animalele de vînătoare pare să colaboreze totuși la o interpretare magică a acestor figurări. „Astfel de mîini evocă posesia magică (la main mise magique) a vînătorilor asupra pradei simbolice", susține A. R. Verbrügge, mergînd pe urmele lui Salomon Reinach [16], care susținea că „amprentele mîinilor" erau aplicate de vînătorii din epoca renului pe „animalele dezirabile" grupului social primitiv.

Tot în această categorie de fapte, arheologii au descoperit în ritualul de înhumare neolitică unele poziții ale mîinilor la scheletele exhumate care par că reflectă o anumită considerație magico-religioasă încă necunoscută nouă. În unele morminte de movile, cu sau fără ocru, scheletele aveau mîinile ridicate în dreptul feței. De asemenea, s-au descoperit morminte cu „mîini mutilate" și îngropate alături de schelet sau de alte obiecte rituale din inventarul mormîntului. Cei mai mulți arheologi au susținut, în general, că aceste poziții și gesturi sepulcrale ale mîinii arată, probabil, importanța ce se acorda post-mortem anumitor părți ale corpului. Pozițiile și gesturile sepulcrate ale mîinilor de cadavre „in situ", integrate în corp sau mutilate și așezate alături, nu au fost deocamdată explicate în mod suficient. Totuși s-ar putea presupune, mergînd pe linia comparațiilor etnografice, că atitudinea lor sepulcrală nu este întîmplătoare și anume că a ținut de unele practici magice sau rituri funerare mai răspîndite. Ipotetic vorbind, ridicarea mîinilor în dreptul feței ar putea fi pusă în legătură cu superstiția acoperirii feței mortului în fața tentațiilor vieții pe care o părăsește. Ritul funerar de împiedecare a mortului ca nu cumva să revină la viață, mai ales cînd acesta a sucombat în mod violent, e mult mai complex; pe lîngă acoperirea feței, sau mai bine spus a organului vederii, urmărește și astuparea urechilor ca să nu audă chemările celor vii, îndurerați sau dușmani, înfundarea nărilor ca să nu miroase urmele lor, legarea picioarelor ca să nu poată cumva merge, înfigerea

[15] A. R. Verbrügge, *op. cit.*, p. 164.
[16] Salomon Reinach, *Cultes, mythes et religions*, tom. I, Paris, 1922, p. 126.

https://biblioteca-digitala.ro

unui par în inimă ca eventual aceasta să nu mai bată etc. În această privință pot fi coroborate cu unele analogii etnografice ale riturilor funerare de împiedicare a oamenilor bănuiți în timpul vieții ca necurați, spre a nu deveni după moarte strigoi.

E posibil totuși ca peste gestul funerar al acestui rit de împiedicare, imprimat cadavrului prin ridicarea mîinii în dreptul feței, să se fi suprapus cu timpul și un gest ulterior de adorare legat de transformarea cultului fecundității și fertilității, cunoscut încă din neolitic, într-un cult mai evoluat. Paralel cu „mîinile ridicate" au fost descoperite în mormintele neolitice și „mîinile mutilate". Avînd în vedere analogiile etnografice, putem bănui că și în cazul acesta poate fi vorba tot de un rit de împiedicare a mortului de a face rău celor vii. Tăierea totală sau parțială, reală sau simbolică a mîinii drepte sau a ambelor mîini, ca și mutilarea unor degete [17], s-a practicat milenii întregi pentru a împiedica pe cei ce se credea că pot deveni strigoi și face rău după moarte. Cum se va vedea în altă parte a acestui stadiu, obiceiul acesta s-a practicat în trecut și în regiunea carpato-balcanică.

Paralel cu figurarea mîinii gravate în peșteri și cu gestul funerar al ridicării mîinii în morminte de inhumație, se dezvoltă în germene unele reprezentări noi, în care mîna devine cînd totem, cînd simplu fetiș.

Motivul figurării mîinii ca totem se mai întîlnea în practica tribală a tatuajului pe față, pe piept și chiar pe partea dorsală a mîinii [18], în exornamentările de interior și mai ales în cele de exterior ale colibelor, gravat pe unele unelte de muncă etc. Iar reprezentarea mîinii cu fetiș se ivește într-o epocă ulterioară și mai evoluată. În această privință sînt interesante unele forme derivate din „mîinile fetiș", așa-zisele „mîini talismane", care la vechii egipteni închipuiau uneori și gesturi obscene. „Mîinile talismane" s-au menținut ca podoabe magice la unele popoare pînă aproape în vremea noastră, sub forma părților reale detașate din corpul omenesc, uscate, afumate și purtate la gît [19].

În general, se poate afirma că, în perioada bronzului, figurarea mîinii se generalizează. De astădată mîna devine asimetrică, intră în relație cu alte motive și începe să fie profilată într-un cadru ornamental restrîns. Acum întîlnim două categorii de reprezentări ale mîinii, unele integrate în corpul unei imagini principale (de animal, om, plantă, obiect etc.) și altele detașate de corpul uman (din umăr, din cot, de la încheietură etc.). Prima categorie de figurări a fost din plin studiată în cîteva lucrări de specialitate, dintre care pomenim deocamdată pe aceea a lui Gustav Schwantes „Die Vorgeschichte Schleswig-Holsteine (Stein und Bronzezeit)". Acesta trece în revistă figurarea mîinilor, alături de alte semne, pe așa-zisele „pietre sfinte" [20] legate de începuturile adorării soa-

[17] *Călăuza ateistului*, trad. din rusă, București, 1961, p. 19.

[18] Gh. Montandon, *La civilisation Arnou et les cultes artistiques*, Paris, 1937, p. 141.

[19] W. Willamson, *Melanezia*, cap. în Народы в нравах и обычаях (trad. din engleză în rusă), Petrograd, 1916, p. 153.

[20] Gustav Schwantes, *Die Vorgeschichte Schleswig-Holstein (Stein-und Bronzezeit)*, Neumunster, 1939, p. 256, 266, 484, 505, 507, 512, 535, I. M. Megrelide, *Археологические находки в дидо*, în „Советская археология", XVI, 1951.

https://biblioteca-digitala.ro

relui în Europa Centrală. Unele imagini de oameni sînt redate cu mîinile excesiv de mari ridicate în sus şi degetele resfirate. Gustav Schwantes îşi pune întrebarea dacă „în imaginea acestor mîini exagerate este vorba de reprezentarea soarelui, de adorarea sa, sau de cultul său". Figurări asemănătoare întîlnim şi în alte regiuni arheologice, în America Centrală, la azteci, în Asia la unele popoare siberiene etc. În aceste regiuni istorico-etnografice se închipuia corpul soarelui în palma mîinii şi razele solare în degetele răsfirate. De altfel, la concluzii asemănătoare ajung unii arheologi care descriind un cerc solar cu figuri pe marginea lui, susţin că acestea sînt „mîinile cu degetele răsfirate ce înfăţişează razele soarelui"... [21].

Tot printre elementele artistice proprii perioadei bronzului pot fi trecute şi unele figurări ale mîinii în forme fitomorfe [22]. Dintre aceste figurări manuale fitomorfe, două sînt mai frecvente : mîna închipuind o rădăcină de arbore sau o coroană arborescentă.

Cultul soarelui se dezvoltă tot mai mult cu cît popoarele trec de la forme de ocupaţie legate de nomadism, la forme de ocupaţie stabile şi sedentare ; adică o dată cu dezvoltarea şi extinderea agriculturii primitive, fapt care denotă că cele mai frecvente reprezentări ale mîinii în legătură cu un presupus cult al soarelui se întîlnesc la popoarele agricole (din văile Indului, Mesopotamiei, a Nilului, a Dunării etc.).

Etapa cea mai dezvoltată din evoluţia ornamenticei primitive ţine deci de perioada bronzului şi a fierului în care apare şi se fixează un nou tip de figurare a mîinii, tipul reprezentării magico-mitice.

B. — Odată cu apariţia orînduirilor sociale împărţite pe clase, în cadrul şi condiţiile istorice ale fiecărei orînduiri constatăm o dublă figurare a mîinii, una proprie clasei dominante şi alta claselor dominate. Fiecare din aceste două forme-perechi de figurare exprimă un conţinut deosebit de idei şi sentimente, reflectă o comprehensiune estetică diferită prin natura şi scopul ei. Între aceste figurări-perechi există contradicţii care se oglindesc în produsele contemporane ale artei oficiale şi ale celei populare, în forme artistice proprii. Cu toate acestea, figurările-perechi sînt corelate între ele prin conflictul de idei şi sentimente care le stă la bază, astfel încît privite împreună alcătuiesc o unitate ornamentală bine determinată structural.

În arta claselor dominate din societatea sclavagistă, mîna a fost figurată în mod precis, concret şi real, ca „mîna umană", în aceea a clasei dominante într-un mod imprecis, abstract şi ideal, ca „mîna divină".

La baza reprezentării mîinii umane a stat cînd mîna celor ce munceau în condiţii inumane, cînd mîna unui erou civilizator care şi-a pus inteligenţa şi bravura în slujba celor oprimaţi şi cu această ocazie a realizat fapte importante sau excepţionale prin caracterul lor obştesc. Însă mîna umană, ca şi mîna divină, cum vom constata îndată, reflectă uneori şi simboluri ale aservirii spirituale, cînd închipuia atît pentru

[21] Gustav Schwantes, *op. cit.*, p. 512 ; Herbert Kuhn, Die Feldsbilder Europas, Stuttgart, 1952.

[22] G. Schwantes, *op. cit.*, p. 535, fig. 873.

https://biblioteca-digitala.ro

sclavi, cît şi pentru stăpînii de sclavi, rugăciunea, adularea, imprecaţia, siluirea.

Printre cele mai reprezentative categorii de „mîini-umane" sînt cele legate direct de ocupaţia de bază sau meşteşugurile esenţiale: „mîna simbol" a obştiilor de agricultori nord-africani [23], „mîna mănuşe" [24] de pe stelele gladiatorilor gali, „mîna pecetie" [25] ca semn meşteşugăresc în colonia romană de la Dunăre, „mîna ieroglifă" [26] din alfabetul cretan etc. Întîlnim însă figurarea mîinii umane legate şi de aservirea spirituală. Din această categorie, mai importante sînt figurările „mîinilor amulete" [27], realizate din mîini reale de mort, îmbălsămate şi mîini realizate din material lemnos moale. Ambele soiuri de figurări presupuneau prezervarea pe această cale împotriva duhurilor rele ale maladiilor umane. Tot simboluri ale aservirii sînt şi „masca-mînă" [28], un apotropeu medical zugrăvit pe obraji sau podul palmei, şi „mîna-acoperemînt" [29], un capac alcătuit din lemn vopsit în roşu, cu care se acoperea mîna stîngă a mortului pentru a o împiedica astfel ca să producă presupuse nenorociri post-mortem.

Tot din această categorie fac parte şi „mîinile reductive" în poziţie ridicată, ca un act de jertfă umană adus unui zeu sîngeros, ca şi mîinile reductive în poziţie dreaptă, asociate uneori cu un simbol solar etc.

Reprezentarea mîinilor reductive în poziţia ridicată („deux mains supines") începe să devină frecventă pe coloanele şi stelele funerare simple sau ornamentate uneori cu motivul „banchetului funerar". Regiunea istorico-etnografică în care motivul poate fi bine cartografiat este bazinul est-mediteranean. De jur împrejurul acestei mări interne, pe ţărmul african, întîlnim monumente cu motivul mîinii implorînd protecţia (stelele închinate zeiţei Tanit) [30], pe ţărmul asiatic (stelele funerare închinate zeului Baal), pe ţărmul european în partea grecească a Peninsulei Balcanice [31] (stelele închinate lui Helios), în munţii Carpaţi şi Peninsula Crimeea („pietre votive"). În toate aceste reprezentări ale mîinii în legătură cu stelele funerare deosebim două variante plastice mai importante: una în care motivul mîinii umane este subordonat motivului solar şi alta în care motivul solar este presupus prezent alături de mîna umană.

În perioada de ascensiune a culturii eline, mîna şi elementele ei esenţiale, degetele, încep să fie considerate ca „instrumentul care înlocuieşte toate instrumentele" [32]. În conştiinţa socială a elinului preţuirea

[23] V. I. Avdiev, *Istoria orientului antic*, trad. din rusă, Bucureşti, 1951, pl. XLVIII.
[24] Daremberg et Saglio, III, 3, M, p. 1576.
[25] *Ibidem*, p. 1313.
[26] *Istoria universală*, trad. din rusă, vol. I, Bucureşti, 1959, p. 403.
[27] Daremberg et Saglio, *op. cit.*, I, 1, p. 257.
[28] D. Wagner y Em. R. Wagner, *op. cit.*, p. 370.
[29] Daremberg et Saglio, *op. cit.*, II, 2, p. 1389.
[30] L. Delaporte, *Mythologie phenicienne*, în F. Guirand, *Mythologie générale*, Paris, 1935, p. 73—74; V. I. Avdiev, *Istoria orientului antic*, trad. din rusă, Bucureşti, 1951, planşa XLVII, p. 217.
[31] Gustav Mendel, *Catalogue des sculptures greques, romaines et bysantines*, Constantinopole, vol. III, 1914, Constantinopole, III (1914), p. 185, 296, 310, 383.
[32] Aristotel, *Opera Omnia*, Didot, 1848, *Traité des parties des animaux*, Cartea IV, cap. X, p. 15—16, p. 199.

https://biblioteca-digitala.ro

mîinii creşte o dată cu dezvoltarea procesului muncii manuale tot mai complicate şi a cugetării asupra muncii şi rostului ei în viaţă. Aristotel susţine că „mîna devine rînd pe rînd ghiară, cleşte, ciocan, lance, sabie sau orice altă armă şi orice alt instrument"... [33]. Din instrumentul instrumentelor, în mod inevitabil, acesta se transformă într-o unitate de măsură a muncii ei proprii, adică a muncii manuale. De aceea, în această perioadă istorică, cantificarea mîinii într-o reprezentare ornamentală nu este un simplu procedeu artistic de împodobire sau multiplicare a unui element formal plăcut al corpului omenesc, ci mai ales un mijloc de exprimare a ceea ce în termeni moderni am putea numi puterea de muncă a figurii reprezentate, în consecinţă, a mîinii privite colectiv. Dacă cîntărim cu mîna puterea de muncă a unui om, atunci „mîna" devine o unitate de măsură a capacităţii de producţie, a facerii şi prefacerii omeneşti. Multă vreme omul şi-a măsurat munca cu „mîna-putere". Cum vom vedea în partea finală a studiului, folclorul romînesc exprimă uneori din acest punct de vedere foarte precis concepţia manuală a puterii de muncă.

În arta clasei dominante a societăţii sclavagiste mîna a fost figurată într-un chip rafinat-disimulat, idealist, „ca mîna divină". Această „mînă-divină" concepută cînd ca mîna unui zeu, cînd a unui reformator religios, cînd a unui conducător militar, exprimă interesele teocraţiei şi ale aristocraţiei sclavagiste. De aceea, „mîna-divină" a fost în arta stăpînilor de sclavi o imagine, o reprezentare sau un simbol al exploatării materiale a omului şi aservirii spirituale a poporului.

Această „mînă-divină" se credea că împarte dreptatea în lume pe considerente de clasă socială. Ea începe să simbolizeze aşa-zisa „putere eternă şi imuabilă" care nu-şi justifică rosturile faţă de omul de rînd, însă care oblăduieşte pe cel nobil sus pus, pe sacerdot şi bazileu.

În mitologia sacerdorală sclavagistă întîlnim mai multe forme de figurare a „mîinii divine" dependent de caracterul obiectului figurat. Printre primele figurări, mai importante prin structura lor magico-religioasă sînt, pe de o parte, „mîinile solarizate" şi, pe de altă parte, „mîinile cantificate". Prin „mîinile solarizate" se înţeleg de fapt două soiuri de imagini : a) soarele redus la elementele unei mîini (pumnul, palma deschisă, degetul) sau b) mîna concepută ca un soare, cu degetele răsfirate drept raze. Iar prin „mîinile cantificate" se înţelege multiplicarea unor elemente constitutive ale mîinii (braţul, degetele etc.) pînă la saturarea cîmpului ornamental, sau reducerea mîinii la un element care exprimă linia ei de forţă motrice (o virgulă, un semn dactiliform etc.).

Din prima categorie face parte chipul zeului Horus. Uneori acest erou egiptean divinizat a fost reprezentat printr-un singur element al mîinii lui drepte : „degetul arătător". Reprezentarea reductivă a mîinii drepte printr-un deget închipuia în acea perioadă întruparea razei solare înfipte în pămînt pentru a-l fecunda şi fertiliza. Ceea ce înseamnă că imaginea mîinii din cultul mai vechi al fecundităţii şi fertilităţii agricole din perioada bronzului şi a fierului a supravieţuit şi în unele forme noi

[33] Aristotel, *op. cit.*, p. 199.

https://biblioteca-digitala.ro

de cult agrar sclavagist, iar obeliscul ca monument mitologic al soarelui manualizat a devenit atunci numai o formă artistică nouă a unor reminiscențe istorice străvechi [34].

Din a doua categorie de figurări fac parte „mîinile divine" ale zeului solar abstract, Aton, închipuit în secolul al XV-lea înaintea erei noastre de faraonul Amenhotep al IV-lea, pentru a se elibera prin el de influența dăunătoare a preoților și a nobililor. În fond, figurarea mîinilor lui Aton redă mîinile reformatorului religios care era însăși faraonul. Se cunosc mai multe asemenea imagini ale mîinilor divine din Ahetaton, „orașul soarelui", în care noul zeu, travestiul lui Amenhotep al IV-lea, numit și Ehnaton, era „discul solar din care coborau în evantai lungi raze terminate în mîini" [35].

Mai important din acest punct de vedere este basorelieful lui Ehnaton în care faraonul este redat cu soția și fiicele lui așezați într-un balcon sub ploaia de raze-mîini a lui Aton, împărțind favoriților lor podoabe de aur. Celălalt basorelief important care redă imaginea zeului Aton figurează soarele cu mîini care oblăduiesc bucatele, depozitele, locuințele și templele Ahetatonului. În ambele basoreliefuri, cantificarea mîinii apare ca un simbol evident al unei concepții magico-religioase despre caracterul și rostul muncii manuale sclavagiste.

Reprezentări similare de multiplicare a imaginii mîinii, ca rezonanțe tîrzii de cult al fecundității și fertilității se întîlnesc și în mitologia brahmană și hindustană : Vișnu, Çiva și alte divinități subsecvente acestora sînt figurate cu mai multe perechi de mîini (Vișnu din Hampi, din Madura și din Angakor-Vat cu cîte două perechi ; Vișnu din Mahlipapuram cu patru perechi, Vișnu din Nara-Simba cu cinci perechi etc. [36]. Numărul perechilor de mîini crește indefinit la Vișnu, cu cît ne apropiem în timp de vremea noastră. „Vișnu cel cu o mie de mîini" este expresia alegorică a acestei cantificări hiperbolice a puterii manuale a unui mare bhakti devenit zeu solar. În cazul lui Vișnu, numărul mare de mîini cu care este închipuit a semnificat un dublu simbol : pe de o parte idenfinitatea razelor solare care alcătuiau aureola puterii lui, iar pe de altă parte omnipotența materială a soarelui (fiecare „mînă-rază" îndeplinind în mod separat un act izolat de muncă în economia ansamblului și toate laolaltă o acțiune cosmică comună și dirijată). Aceeași semnificație o au și reprezentările ornamentale ale mîinilor zeului Çiva. Çiva din Lingodhava, are două perechi de mîini, Çiva din Gahasamhariamurto, patru perechi de mîini, Çiva sub înfățișarea lui Nataraja, opt perechi de mîini [37] etc. Dintre zeii de rang inferior trebuie reamintit Avalokitecsvara cu șase perechi de mîini și Yamantaka cu nouă perechi de mîini.

Opusă iconografiei plurale a mîinii este iconografia singulară a mîinii. În mitologia eschimoșilor din Canada, dintre toate forțele considerate susținătoare și păzitoare ale speței umane, adică dintre semizeii

[34] G. Maspero, *Egypte*, Paris, 1911, p. 49.
[35] G. Prampolini, *Mitologia nella vita dei popoli*, Milano, 1937, p. 20.
[36] Felix Guirand, *Mythologie générale*, Paris, 1935, p. 335–345.
[37] P. Masson-Ourssel et Louise Morin, *Mythologie de l'Inde*, cap. din Felix Guirand, *Mythologie générale*, Paris, 1035.

https://biblioteca-digitala.ro

luminii numiți Torngakski, cel mai puternic a fost Torngaksoak. Acest demon închipuit omnipotent și ridicat la rangul de zeu primordial, denumit și „spiritul cel bun", a fost figurat de eschimoși într-una din multele lui ipostaze mitice „ca un om de o talie înaltă, care nu avea decît o mînă" [38], pentru că era suficient ca să zidească cu ea lumea și să împartă dreptatea între oameni. Semizeul fără o mînă, Torngaksoak, își trage originea de fapt dintr-o figurare anterioară a unui mag-sacerdot ciung, transformat de imaginația evhemeristă populară cînd în demonul, cînd în zeul pomenit.

Concepției manuale a puterii solare îi corespunde deci în arta sclavagistă figurarea manuală a soarelui. Din grupa reprezentărilor mîinii ca simbol solar fac parte pe lîngă mîinile integrate în corp și mîinile detașate de corp. Unele din aceste „mîini divine" sînt „mîini ex-voto" concepute ca ofrande magico-religioase. Acesta e cazul „mîinilor lui Sabazios", care în unele practici medicale empirice serveau totodată și de „mîini-magice forceps" [39].

Din categoria unor acoliți ai zeilor solari, deveniți mai apoi zei ai medicinii, fac parte Asclepios și Hygeea. „Mîinile lui Asclepios și ale Hygeei" erau apostate pe obiecte de cult funerar pentru apărarea mormîntului împotriva unor presupuse genii rele.

În arta sclavagistă a marilor și micilor mitologii agricole, alături de cele două figurări ale mîinii legate de cultul soarelui ca izvor de viață și muncă, apar și se dezvoltă paralel și unele reprezentări ale mîinii legate de organizarea instrumentelor de opresiune socială: armata, gărzile etc. Din această categorie fac parte mîinile simboluri ale puterii imperiale, regale sau princiare. Remarcabile sînt în această privință „mîna-ghioagă" [40] a luptătorilor teocrației asiriene, „mîna-sceptru" [41] a unor teocrați din America precolumbiană, „mîna lictorială" [42] a justiției romane purtată în triumfuri pe umeri de magistrați etc.

C. — În ordine istorică se constată și în ornamentica orînduirii feudale o dublă figurare a mîinii, una care reflectă condițiile materiale ale iobagilor și alta pe acelea ale seniorilor.

Figurarea mîinii iobagilor se întîlnește ca motiv ornamental mai mult în faza de mijloc a feudalismului, asociată cu figurarea mîinii meșteșugarilor-aserviți, ca un semn particular de muncă productivă. Mîna alături de un topor era semnul unui pădurar-iobag, mîna alături de un compas, semnul unui dulgher-iobag etc. Cu timpul, aceste semne particulare de muncă productivă ale meșteșugarilor-iobagi devin însemne ale asociațiilor de tipul breslelor meșteșugărești. Pe stemele, steagurile și insignele breslelor medievale europene figurarea mîinii capătă o extindere impresionantă. Mîna cu unealta proprie fiecărei ramuri meșteșugărești, devine acum un „simbol de branșe". Acesta e cazul „Handtren"-ului sau „Handschlag"-ului (un fel de legămînt sau convenție meșteșugărească)

[38] Max Fauconnet, *Mythologie des Esquimaux*, cap. din Félix Guirand, *Mythologie générale*, Paris, 1935, p. 384.
[39] Daremberg et Saglio, *op. cit.*, II, 2, p. 1241.
[40] Emilio R. Wagner y Duncan Wagner, *op. cit.*, p. 452.
[41] *Ibidem*, p. 452.
[42] *Ibidem*, p. 370.

https://biblioteca-digitala.ro

închipuit printr-o mînă uriaşe de lemn purtată în vîrful unui băţ, alături de simbolul mîinilor ce încep să fraternizeze într-o cunună de lauri pe stemele breslaşilor, purtate în procesiunile sărbătoreşti ale meşteşugarilor din Dresda în secolul al XVI-lea [43]. O dată cu dezvoltarea modului de producţie capitalist, figurarea mîinii decade ca simbol de breaslă şi capătă treptat un conţinut de idei nou şi o formă artistică deosebită.

În opoziţie cu figurarea mîinii iobagilor şi meşteşugarilor aserviţi şi liberi, se întîlneşte în arta medievală figurarea „mîinii seniorale", în care accentul cade îndeosebi pe caracterul confesional al acestei figurări.

Marile confesiuni mondiale sînt îmbrăţişate în feudalism de clasa dominantă şi transformate în instrumente de exploatare de clasă. Pentru cele mai multe din aceste confesiuni (mozaism, creştinism, mahomedanism etc.) munca a fost considerată efectul unui blestem divin, iar mîna ca instrumentul şi simbolul acestui blestem. În fond, figurarea mîinii ca simbol al blestemului („mîinile imprecatorii") e un motiv ornamental moştenit din perioada sclavagistă. În ornamentica succesorală acest motiv devenit reprezentarea mîinilor seniorale constituie un privilegiu artistic. „Mîinile înmănuşate" ale întregii ierarhii nobiliare de sînge sau de spadă şi a ierarhiei ecleziastice corespunzătoare trec ca motiv de pe steme şi blazoane pe decoraţii şi produsele artei culte ermetice, din heraldică în ornamentica de curte domenială.

Marii artişti ai evului mediu european pun accentul în pictura lor pe jocul rafinat al gesturilor savante, chiar atunci cînd redau scene puţin importante din punct de vedere artistic. Din această perioadă datează idealul mîinilor alungite, cioturoase, fremătătoare pe care le ticluesc în operele lor artiştii turmentaţi de viziunile mistice, de extaze onirice şi divinaţii chiromantice. Chiromancia şi chironomia ca presupuse şi rentabile „meserii psihologice"; prima, denumită pompos în această vreme „ştiinţa divinatorie" şi a doua aidoma „ştiinţa caracterologică", deşi s-au născut în perioada şi cultura sclavagistă, ajung la maturitate speculativă abia în perioada feudală [44]. Chiromancia, ca aberaţie ştiinţifică, este fiica mezină a astrologiei, din care cauză devine, cum susţine N. Vaschide, „o aplicaţie imediată a astrologiei". Cele mai importante semne pentru astrologi se legau acum de degetele mîinii; fiecare deget se considera a cădea direct sub protecţia unui astru şi a acţiona în consecinţă; „degetul mijlociu era dirijat de Saturn, indicatorul de Jupiter, inelarul de Soare, cel gros de Venus... şi degetul mic de Mercur [45]. Deci prin chiromancie se continua pe un alt plan şi sub o altă formă superstiţii magico-religioase mai vechi, moştenite, prin cultura sclavagistă, din comuna primitivă.

Reprezentările profesionale ale acestui tip de mînă în ornamentică au fost antropomorfice, asimetrice, izolate, neîncadrate într-un cîmp ornamental şi neprofilate în complexe ornamentale sau reţele de motive. Formele istorice cele mai obişnuite în ornamentica ecleziastică se reduc la figurarea

[43] Sieber Friederich, *Volk und volkstümliche motivik im Festwerk des Barocks Darstellt an dresden Bildquellen*, Berlin, 1960, p. 65—67.
[44] N. Vaschide, *Essai sur la psychologie de la main*, Paris, 1909, p. 27 ş. u.
[45] N. Vaschide, *op. cit.*, p. 42.

https://biblioteca-digitala.ro

mîinilor singulare sau împreunate în posturi diferite sau schițînd unele gesturi culturale.

Din prima categorie de reprezentări confesionale ale mîinii reductive merită să fie pomenite unele stilizări artistice mai mult sau mai puțin reușite. În iconografia mozaică „menorahul" sau candelabru cu șase brațe, care se aprinde de Hanuca, este redat sau printr-o mînă heptadactilică sau prin șapte mîini ca suporturi îngemînate de lumînări.

În iconografia budistă și șintoistă, divinitățile superioare sînt distinse nu atît după fizionomia lor particulară, cît mai ales după poziția mîinilor în jocul delicat al degetelor. Degetele capătă astfel individualitate dramatică proprie. Jocul lor subtil și definit își are normele lui artistice, atît în pictură și sculptură cît și în dansurile rituale. Printre „regulile mai amănunțite" ale picturii indiene medievale „un rol de seamă îl joacă *Mudra*, adică poziția și mișcarea mîinilor și degetelor care ajută la apariția unei rasa (emoții) corespunzătoare" [46]. Canoanele mudrei au fost aplicate cu scrupulozitate surprinzătoare în picturile murale din Adjanta (sec. V—VII e.n.) [47]. În iconografia creștină, reprezentarea mîinii pătrunde devreme în cuprinsul ornamenticii bazilicale, cît și al superstițiilor legate de cult. În unele biserici medievale din Germania [48], ornamentarea unor frontoane de uși se făcea prin zgîrierea sau mularea de mîini. Mîinile jucau aici un rol apotropaic în superstițiile locale. Atitudinea mai arată și o exorcizare prin mînă a unor motive auxiliare, fie a unei capre (considerată ca reversul negativ al mielușelului domnului), fie a unui cap uman (în general apolinic). Cum vom constata mai tîrziu, motivul mîinii se întîlnește pe catapetesmele și stîlpii unor vechi biserici sau capele ortodoxe. În iconografia musulmană sectară a husiților, motivul mîinii alături de simbolul soarelui și al lunii străjuiește pe unele turle de mecete. De astă dată e vorba de înfățișarea unei mîini concrete, cu palma deschisă spre cer și cu „cele cinci degete ce reprezintă în credința băștinașilor pe cei cinci sfinți sau prooroci la Uși ți: Mahomed, Fatima, Ali, Husseim și Hasam" [49]. Tot la mahomedani întîlnim și exorcizarea sexului feminin de pe unele gravuri parietale străvechi, prin apostarea alături și a motivului mîinii cu palma deschisă și degetele răsfirate. Exorcizarea sexului feminin ca motiv magico-religios ancestral stă la baza unui motiv mahomedan asemănător, însă recent [50].

D. — Figurările artistice ale motivului ornamental al mîinii încep să fie promovate într-un mod deosebit și de arta burgheză. Unele aspecte ornamentale moștenite din trecut sub formă de rămășițe magice se șterg încetul cu încetul și sînt eliminate din complexul ornamental, trec pe plan secundar.

La orașe proletariatul introduce în arta lui o figurare realistă a mîinii. În această figurare este redată alături de mîna meșteșugarului

---

[46] și

[47] Bazele esteticei marxist-leniniste, trad. din rusă, București, 1961, p. 55.

[48] Karl Teodor Weigl, *Beitrage zur symbolenvorschung*, Berlin, 1934, p. 36—37.

[49] Ghilarii din Mazanderan în Советская Этнография 1946, I. p. 222.

[50] V. Marcovin, *Наскальные изображения в предгорьях северо-восточного Дагестана*, în „Советская археология", nr. 1, 1958, p. 149.

https://biblioteca-digitala.ro

din burguri, mîna muncitorului industrial. Începînd din secolul al XIX-lea mîna muncitorului industrial devine simbolul luptei de clasă şi apoi al unităţii de luptă socială a clasei muncitoare.

Conţinutul istoric al motivului se schimbă; forma artistică, în ansamblul ei, rămîne aceeaşi. Mîna asociată cu unele simboluri străvechi o întîlnim din ce în ce mai rar. Rostul acestei asociaţii nu se mai cunoaşte. El poate fi reconstituit numai prin cercetări analitice de etnografie şi folclor comparativ-istoric.

Procesul de idealizare plastică a anumitor forme şi gesturi ale mîinii (teratologice, patologice, fantastice, realiste etc.) de către artiştii reprezentanţi ai burgheziei în ascensiune, ajunge acum la apogeu. Meşteşugarul înstărit, ca şi marele artist burghez, îşi fac cu timpul un ideal artistic din reprezentarea plastică a mîinilor idealizate, deţinătoare de presupuse frumuseţi interioare. Noţiunea de „psihologie a mîinii" începe să se generalizeze şi să preocupe nu numai pe artiştii plastici, dar şi pe ornamentişti. Fiecare caută să exprime ceva din şi prin fizionomia, morfologia, atitudinea, poziţia, mobilitatea mîinii. În această perioadă, figurarea „mîinii psihice" devine o necesitate creatoare şi o modă artistică.

În *prefaţa* la lucrarea lui N. Vaschide, intitulată *Essai sur la psychologie de la main*, publicată în 1909, marele psiholog burghez Charles Richet deşi susţine că „mîna e un aparat de execuţie şi (că) lipsa de îndemînare manuală este o adevărată defectuozitate cerebrală", manifestă preferinţe clare pentru „mîini ca aparate de seducţie" de o „eleganţă proverbială", idealizate în structura lor formală şi în gestica lor. Charles Richet descrie „mîinile" care trădează originea socială şi rangul posesorilor. E în această declaraţie de preferinţă, în aparenţă inocentă, o declaraţie de principii estetice care stă la baza nu numai a gustului artistic al acestui psiholog, ci şi la baza artei ornamentale burgheze.

Studiul figurării mîinii din perspectiva artei burgheze este reluat într-o lucrare recentă de Hanna şi Ilse Jursch [51]. Deşi ambele autoare susţin că obiectul predilect al cercetării lor este „mîna omenească, fără ajutorul căreia nici nu putem închipui existenţa noastră omenească", totuşi insistă în prezentarea „mîinilor invizibile, devenite vizibile în artă", care nu sînt altceva decît „mîinile de îngeri ca soli şi unelte divine". Subordonînd tematica generală a figurării mîinii simbolismului religios şi apologeticii creştine, autoarele introduc în expunerea materialului despre mînă un punct de vedere depăşit, al esteticei teologal-burgheze. Mîinile detaşate de muncă sînt idealizate în structura lor formală, de astădată pe criterii de ordin mistic (sensul mîinii nu stă în „vita activa", ci în „răspunsul la ceea ce fac mîinile lui dumnezeu").

E. — Tipul figurării artistice a motivului mîinii ajunge la maximum de expresivitate în ornamentica socialistă. De astă dată nu mai întîlnim un dublu motiv ornamental, care reflectă o structură de clasă antagonistă şi în luptă socială, ci un singur motiv ornamental care reflectă alianţa dintre cele două clase muncitoare ale societăţii noi.

[51] Hanna und Ilse Jursch, *Hände als Symbol und Gestalt*, Berlin, 1959, 195 p.

https://biblioteca-digitala.ro

III. FIGURAREA MÎINII ÎN ORNAMENTICĂ DUPĂ DATELE ARHEOLOGIEI ROMÎNE

Studiul reprezentării ornamentale a mîinii în cultura romînă, trebuie să înceapă, cum este şi firesc, de la materialul documentar descoperit şi valorificat în primul rînd de arheologia romînă. Cercetările de arheologie au urmărit apariţia şi evoluţia acestei reprezentări pe teritoriul patriei noastre şi în regiunea carpato-balcanică.

După datele arheologiei romîne se constată pe teritoriul Romîniei trei categorii de reprezentări ale mîinii.

a) reprezentări ale mîinii ca semne ale ocupaţiilor de bază (vînătoarea, creşterea animalelor, agricultura) sau a unor meşteşuguri principale (olăria etc.);

b) reprezentări ale mîinii ca simboluri culturale ale fecundităţii şi fertilităţii agricole. În această a doua formă, reprezentările mîinii se diferenţiază 1. în semne de supunere, adorare şi ocrotire; 2. în semne funerare: de imprecaţie sau blestem şi 3. în apotropee;

c) şi reprezentările mîinii ca simboluri ale medicinei magice primitive (legate odinioară de cultul unor zei vindecători, locali sau naturalizaţi), sau ca semne ale tămăduirii prin intervenţia mîinii.

Aceste trei categorii de reprezentări ale mîinii, documentate arheologic, reflectă trei consideraţii social-culturale care s-au acordat succesiv sau paralel reprezentării concrete şi practice a acestei părţi a corpului omenesc.

A. Diferenţierea motivului mîinii în trei categorii de reprezentări ornamentale este un proces istoric relativ lung. Procesul de diferenţiere şi specializare a mîinii începe şi la băştinaşi din paleolitic şi se perfectează după primele două mari diviziuni sociale ale muncii. În această lungă perioadă istorică, reflectarea diferenţiată a mîinii poate fi urmărită în figurile tot mai diferite ale artei primitive.

Prima reprezentare plastică a mîinii, pe care o găsim în faza incipientă a artei rupestre, este aceea a unei „mîini-labe" şi „mîini-ghiare". Aceste două închipuiri zoomorfe, legate de unele rituri ale vînătorii primitive, se modifică cu timpul pînă capătă o fizionomie morfologică umană. Reprezentările antropomorfe ale mîinii, legate întîi de un cult al fecundităţii şi fertilităţii agricole, devin cu timpul semne ale unui cult agrar al lui. La rîndul ei, reprezentarea mîinii ca simbol solar înlesneşte reprezentarea mîinii ca simbol al medicinii magice atribuite zeilor vindecători. Ceea ce înseamnă că o categorie de reprezentări ornamentale ale mîinii derivă genealogic dintr-o alta, ca rezultat firesc al evoluţiei reflectării plastice a muncii, din forme tot mai diferenţiate şi specializate de muncă. Procesul acestei evoluţii porneşte de la reprezentarea concretă (chiar mîna celui ce munceşte), se ridică la abstracţie (mîna ca simbol al muncii) şi revine din nou la concret (reprezentarea unei munci pe o treaptă superioară a specializării tot prin mînă).

I. Primele sesizări artistice ale reprezentării mîinii, abia diferenţiate şi specializate, sînt prilejuite de cercetările şi studiile de arheologie primitivă ale gravurilor parietale din peşterile Carpaţilor meridionali.

https://biblioteca-digitala.ro

Cîteva semne speologice au fost descoperite în 1923 de Marton Roska pe pereții grotei de la Cioclovina, însă marea lor majoritate au fost scoase la iveală de C. Nicolaescu-Plopșor în grotele Băii de Fier pe rîul Galben, la Vaideei pe rîul Gușița, la Runcu pe rîul Sohodol și la Polovraci în defileul Oltețului (fig. 1). Cronologia acestor manifestări de

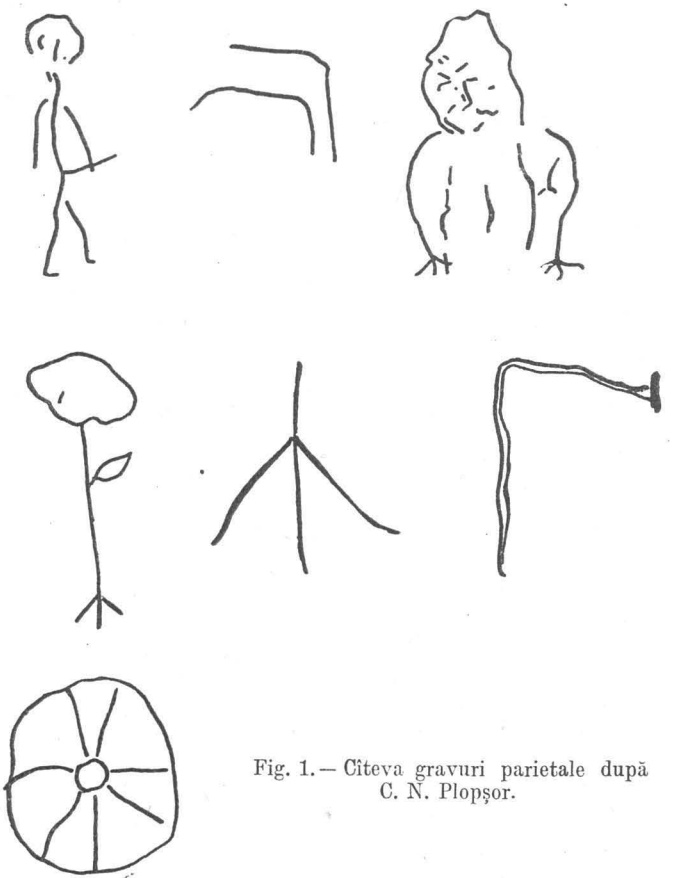


Fig. 1. — Cîteva gravuri parietale după C. N. Plopșor.

artă rupestră este incompletă. Asupra locuirii și gravării peșterilor din Oltenia, arheologii și speologii romîni nu au ajuns încă la un acord unanim. S-a susținut că majoritatea gravurilor parietale sînt de proveniență paleolitică, neolitică sau eneolitică.

Cele mai reușite dintre aceste gravuri sînt alcătuite din „figuri umane", „figuri de animale", „reprezentări solare" etc. Printre imaginile gravate, reproduse și comentate de C. Nicolaescu-Plopșor, întîlnim alături de „mîna integrată în corp" și „mîna detașată de corp" în forma monodactilică (așa numita „figură serpentiformă" de la Polovraci); „mîna ghiară" sau „tridactilică" (așa-zisa „figură umană" de la Polovraci) și

https://biblioteca-digitala.ro

„mîna pluridactilică" (în formă fitomorfă, de rădăcină). Cîteva din aceste desene rupestre au fost puse de C. Nicolaescu-Plopşor, în legătură cu cultul soarelui. «Cei doi oameni sînt în picioare, în poziţia de adorare în faţa soarelui. Figura 11 e însuşi soarele, şi figura 12 nu lasă nici o îndoială că e soarele umanizat. Toate aceste desene aparţin grotei Pîrcălau. Excepţie făcînd de aceste reprezentări, ceea ce mă face să cred într-un cult al soarelui practicat în această grotă, este grota însuşi... atît prin forma, cît şi prin poziţia ei... situată deasupra unei prăpăstii [52]» etc.

Privite în ansamblul lor, se poate susţine că nu toate desenele rupestre descoperite în grotele oltene aparţin aceleiaşi epoci: unele sînt mai vechi, ce ţin de magia vînătoarei, altele ceva mai noi, ce ţin de cultul fecundităţii, iar altele şi mai noi, ce ţin de un cult pastoral-agricol al soarelui.

Cercetările întreprinse de C. Nicolaescu-Plopşor au valorificat deci pe lîngă alte motive artistice şi pe acela al reprezentării mîinii, motiv care se prezintă mai închegat în gravurile legate de riturile vînătorii primitive şi de unele începuturi pretimpurii ale cultului solar.

Cu timpul, în gravurile şi picturile rupestre apare alături de mînă corelat şi simbolul soarelui. Aceasta se întîmplă şi în peşterile din Carpaţi, locuite din epoca bronzului: «Majoritatea lor s-au descoperit în peştera Pîrcălabului, care ar fi putut servi ca un sanctuar al vremurilor de atunci unde se practicau poate şi unele rituri de caracter magic. Reprezentările ithyphallice s-ar datora probabil unui cult al phallusului şi al procreaţiei. Restul figurilor omeneşti poate reprezenta divinităţi şi personaje diferite. Alte scene ar putea avea şi o semnificaţie istorico-narativă sau comemorativă, din viaţa tribală de atunci... unde erau reprezentate faptele mai de seamă ale conducătorilor de trib" [53].

II. Alte sesizări arheologice ale problemei reflectării mîinii încă nediferenţiate în figurările artei primitive par a fi prilejuite de „ritualurile de înmormîntare". În unele „culturi arheologice" definite pînă acum pe baza riturilor funerare şi pe cunoaşterea concretă a inventariului descoperit în morminte, s-a încercat o explicare a cauzelor materiale şi condiţiilor istorice care au dus la poziţia sepulcrală a mîinilor de schelete exhumate: „mîini ridicate" şi „mîini mutilate".

În perioada de formare a unor „culturi arheologice" din epoca bronzului, pe teritoriul patriei noastre întîlnim aşa-zisele „morminte cu ocru în movile" ale unor triburi de păstori protoeuropeni. Zonele predilecte pentru acest tip de morminte au fost regiunile de stepă şi silvo-stepă. După mărimea mormîntului şi tehnica înmormîntării, în regiunile extracarpatice, s-a stabilit „un singur sistem de înmormîntare cu ocru" cu două variante: una a „mormintelor simple, săpate sub nivelul movilelor, în cuprinsul tumulilor sau în apropierea lor" (care corespund întregii

[52] C. Nicolaescu-Plopşor, *Desenuri paleolitice în Oltenia*, în ADV (1926), p. 49–50; *Cu privire la desenurile preistorice din peşterile Gorjului*, An. V (1926), p. 130–134; *Travaux sur les peintures rupestres d'Oltenie*, An. VI (1928), nr. 35, Craiova; Un desen paleolitic în Oltenia, An. VIII (1929; *Desene rupestre de la Polovraci-Gorj*, Craiova, 1928; *L'art rupestre carpatho-balcanique*, Paris, 1931).

[53] D. Berciu, *Arheologia preistorică a Olteniei*, Craiova, 1939, p. 19–20.

https://biblioteca-digitala.ro

durate de timp a culturii monumentelor cu ocru de la noi) şi alta a „mormintelor acoperite cu construcţii de lemn, cu o singură inhumaţie" [54].

Caracteristic în aceste morminte cu ocru, pe lîngă inventar, sînt poziţiile rituale ale mîinilor de schelet (fig. 2). Cea mai frapantă atitudine este aceea a mîinilor ridicate în faţă. În legătură cu această atitudine, arheologii au emis mai multe ipoteze. Ridicarea mîinilor la cadavre e sau „întîmplătoare" (o „poziţie odihnitoare echivalentă dormitului", o „poziţie de acomodare a cadavrului la conformaţia gropii") sau „rituală". Cum am mai relatat în partea introductivă, înclinăm să credem că mîinile cadavrelor erau ridicate în dreptul ochilor ca să acopere vederea, care în eventualitatea unei închipuite „revifieri" a mortului l-ar fi împiedecat să vadă şi astfel să-şi regăsească rudele şi să le facă rău.

Fig. 2. — Fotografie de schelet cu mîinile ridicate după Vl. Zirra.

Cert este însă că „mîinile de schelete ridicate în dreptul feţei" pot reprezenta şi un gest dependent sau independent de prezenţa ocrului în mormînt. Faptul că ocrul „acoperea" iniţial întregul cadavru înhumat ne face să credem că între poziţia mîinilor ridicate şi prezenţa ocrului nu-i o relaţie strictă. Însă faptul că în unele morminte exhumate ocrul se găseşte numai în formă de bulgăraş, „în faţa mîinilor ridicate" sau chiar „în mîinile ridicate", denotă o relaţie de dependenţă. Încercarea de a se deduce prezenţa bulgărăşilor de ocru în faţa mîinilor sau în mîini, din lipsa unei cantităţi suficiente de ocru pentru ungerea întregului corp, nu este nici justă nici convingătoare. Unele nedumeriri arheologice pot fi explicate prin paralelisme etnografice care sugerează soluţii ce nu trebuie desconsiderate. Ungerea cu roşu a cadavrului în lipsa de ocru se putea face la triburile de păstori cu „sînge de animal", dacă totul se reducea numai la simbolismul culorii roşii. Grăitoare în această privinţă sînt o serie de practici rituale de decorare, cunoscute bine de arheologi, din cele mai renumite peşteri din perioada neolitică, şi anume pictarea cu roşu a „mîinilor mutilate". Caracterul magic şi sensul religios al acestor mîini pictate cu roşu, reiese pe de o parte şi din credinţele şi superstiţiile legate de materia colorantă. Analizele chimice efectuate asupra acestor colo-

[54] Vlad Zirra, *Cultura mormintelor cu ocru din regiunile extracarpatice ale R.P.R.*

https://biblioteca-digitala.ro

ranți au demonstrat că în Spania, la Altamira, „s-a pictat cu sînge", iar în Franța la Lescaux și Gargas, „cu ocru roșu [55]".

Din perspectiva etnografiei, tot atîta de grăitoare sînt și unele „ceremonii ale regenerării", în care persoana care transfigura pe cel mort jucînd o dramă funerară, cu imitarea unor episoade din viața mortului conceput tînăr, își masca fața și mîinile cu „măști de lemn" colorate în roșu [56].

În privința absenței sau prezenței mîinilor mutilate în morminte, situația nu este mai clară. Și în cazul acesta s-a susținut că mutilarea ar fi putut fi accidentală, punitivă sau rituală. S-au găsit argumente care să justifice fiecare ipoteză și să susțină fiecare piesă de inventar. Fapt este că practica obiceiului s-a întins pe teritoriul patriei noastre din perioada neolitică pînă în perioada fierului, cînd îl întîlnim în necropola tumulară de la Histria [57]. În partea etnografică a studiului nostru vom urmări obiceiul care persistă pînă aproape în vremea noastră.

Înmormîntarea și îngroparea extrasepulcrală a mîinilor tăiate, dovedită arheologic, este susținută în parte și de documente istorice. Înaintea erei noastre, o ramură a sciților din Dacia practicau tăierea rituală a mîinilor ca sacrificiu adus zeului războiului. Jertfele pomenite în această privință de Herodot nu sînt cu nimic mai prejos de cele consemnate în tăblițele de lut ale asirienilor pentru zeii : Aššar și Ištar. „Cînd (la război) prind inamicii de vii, la o sută de oameni jertfesc unul, dar nu în chipul cum ucid animalele, ci altfel : după ce toarnă libații de vin pe capul victimelor, înjunghie oamenii deasupra unui vas și pe urmă, suind vasul pe mormanul de crengi, vărsa sîngele peste pumnal. În timp ce acestea se petrec sus, iată ce se întîmpla jos lîngă sanctuar. Tăind toți umerii drepți cu mîini cu tot, ale victimelor înjunghiate, le aruncă în văzduh și cînd au isprăvit de făcut sacrificiul, se îndepărtează din acel loc. Mîna zace pe unde s-a nimerit să cadă, iar trupul în altă parte" [58].

III. Procesul de figurare antropomorfă în arta primitivă din neolitic și eneolitic se desfășoară paralel într-un dublu sens : 1) de figurare antropomorfă fără mîini și 2) de figurare antropomorfă cu mîini. Ambele figurări prezintă un interes deosebit pentru studiul culturii primitive a băștinașilor.

În general, figurinele umane alcătuite din lut ars sau cizelate din oase de animale domestice și sălbatice, caracteristice diferitelor „culturi arheologice" din neolitic, sînt reprezentate fără brațe și mîini. Acesta este cazul statuetelor feminine cu „gît-coloană" și „fără cap" aparținînd „culturii Hamangia" ; a figurinelor tatuate și în formă de vioară aparținînd „culturii Sălcuța", și-a figurinelor simple din os aparținînd „culturii Gumelnița". Aceeași constatare se poate face și în privința unor figu-

[55] Louise René Nougier, Jean Beanjeu et Michel Mollat, *Histoire universelle des explorations, de la préhistoire à la fin du moyen age*, tom. I, Paris, 1955, pl. I.

[56] A. D. Avdeev, Происхождение театра, Moscova, 1959 cap. II.

[57] Petre Alexandrescu și Victoria Eftimie, *Morminte trace din epoca arhaică în necropola tumulară de la Histria*, București, „Dacia", III, 1959, p. 156 ș. u.

[58] Herodot, *Istorii*, trad. rom., vol. I, București, 1961, cartea IV, 62, p. 332—333.

https://biblioteca-digitala.ro

rine antropomorfe fără mîini caracteristice perioadei de tranziție spre epoca bronzului aparținînd „culturii Cernavodă" (fig. 3) [59].

Lipsa membrelor superioare, „simbol al acțiunii și posesiei umane" la toate aceste figurine antropomorfe, din epoca neolitică, ca și a celor din răstimpul de tranziție la epoca bronzului, a fost interpretată de unii arheologi ca un procedeu elementar de stilizare plastică întrebuințat de artiștii primitivi.

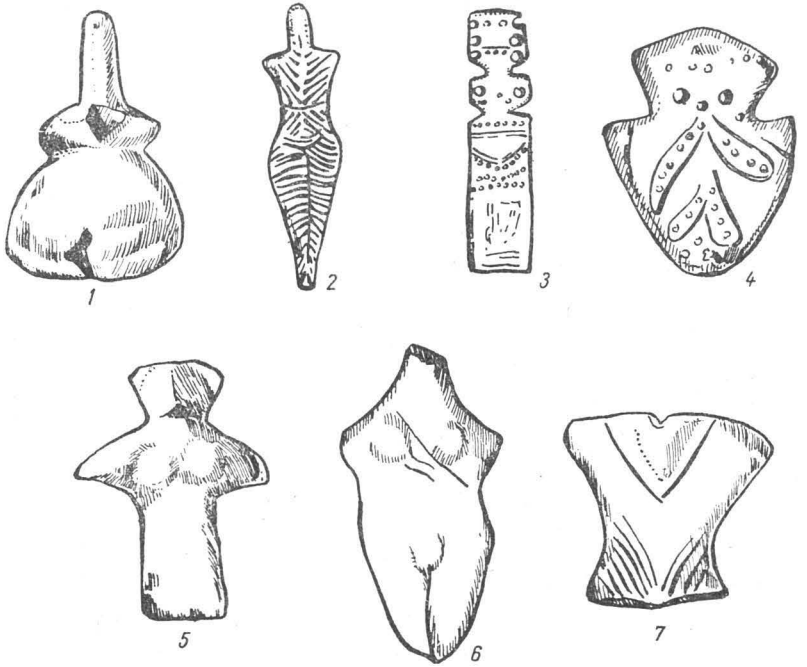


Fig. 3. — Statuete fără mîini din perioada bronzului, după *Istoria Romîniei*, vol. I, București.

Așa cum se va putea constata și din expunerea materialului etnografic sîntem nevoiți să atribuim lipsei mîinilor, ca și altor membre sau organe din figurația antropomorfică primitivă locală o semnificație particulară magico-religioasă, care în esența ei originară astăzi ne scapă, dar a cărei presupunere ne-o sugerează unele analogii etnografice. Corelația între aceste reprezentări ornamentale primitive și credința mai generală a sacrificării mîinilor unui zeu local, pare a fi deci străveche și în jurul Mării Negre.

În asemenea condiții istorice, se poate închipui că aceste statuete fără mîini serveau la disimularea sacrificiului uman. În locul omului o

[59] *Istoria Romîniei*, vol. I, Editura Academiei R.P.R., București, 1960, p. 76; Em. Condurachi, *Monuments archéologiques*, Bucarest, 1960, Avant propos.

https://biblioteca-digitala.ro

figurină mutilată era jertfită zeului războiului la băştinaşi. Lămurind problema semnificaţiei acestor statuete „fără mîini" şi a corelaţiei lor cu vreun zeu local, am putea sesiza mai bine unele aspecte mai vechi ale evoluţiei figurării mîinilor în arta primitivă la autohtoni. Cu această ocazie s-ar arunca o rază de lumină şi asupra problemei originii şi evoluţiei mai tîrzii a zeului Marte al sciţilor pontici, descris de Herodot (cărei sfere de cultură aparţine acest zeu: celei iraniene, celei mongole sau europene?).

Pe unele statuete de lut aparţinînd vîrstei de bronz, descoperite la Cîrna, se pot constata figurări naiv-realiste ale mîinii: mîna redată în profil şi mîna redată prin trei liniuţe paralele [60] (fig. 4).

În aceste cîteva reprezentări realist-naive se întrevăd, cum spune L. Leroi-

Fig. 4. — Obiecte figurate cu mîini, perioada bronzului.

Gourhen, iniţiativa şi ingeniozitatea artistică a lui homo faber care reflectă adaptarea mijloacelor la scopurile propuse, datorită în mare parte acomodării mîinii la economia psihicului [61].

B. Figurările mîinii încep în perioada bronzului să se diferenţieze astfel încît ornamentele care reflectă ocupaţiile de bază să fie tot mai legate de cultul fertilităţii şi de practica medicală tot mai dezvoltată. Cele mai multe descoperiri arheologice referitoare la studiul ornamenticii rituale pe teritoriul Daciei dinaintea erei noastre se concentrează spre sfîrşitul perioadei bronzului.

I. În ultimii ani, cercetările şi studiile de arheologie geto-dacă au scos în evidenţă un material bogat în legătură cu reprezentarea mîinii

[60] Em. Condurachi, *Monuments arhéologiques*, Bucarest, 1960, pl. 5,14.
[61] A. Leroi-Gourhan, *L'homme faber, la main sizième semaine de synthèse, à la recherche de la mentalité préhistorique*, Paris, 1.

https://biblioteca-digitala.ro

ca motiv ornamental în cultul agrar al soarelui. Amintim în primul rînd ceramica rituală și ceremonială, apoi gliptica miniaturală.

a. Din a doua vîrstă a fierului, Dinu Rosetti, în cîteva săpături arheologice efectuate din 1935 încoace în stațiunea Tei-Snagov [62], a descoperit printre altele o ștampilă de meșteșugar olar și două urme de vase ștampilate cu reprezentarea mîinilor asociate cu discul solar (fig. 5—6).

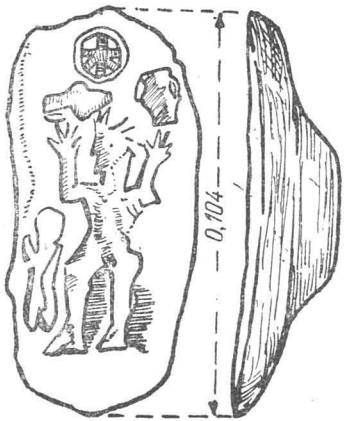


Fig. 5. — Ștampilă de olar dac după Dinu V. Rosetti.

Fig. 6. — Ștampilă de olar dac după Dinu V. Rosetti.

Pentru studiul temei noastre, ștampila de olar este un document arheologic important. Ea „reprezintă o figură umană în picioare, cu brațele deschise, în prelungirea umerilor, cu avant-brațele ridicate și degetele mîinilor desfăcute. Deasupra fiecărei mîini ridicate se găsește un vas și cu ceva mai sus o roată cu șase raze, poate nu simbol solar. La stînga principalului personaj, în al doilea plan, se află o a doua figură umană, mult mai mică, cu mîinile ridicate".

b. În ordinea descoperirilor urmează cîteva resturi de vase ștampilate, dintre care unul chiar cu urma ștampilei descrise mai sus și altul cu urma altei ștampile „care purta incizată o figurină umană cu mîinile ridicate, geometric tratată" [63]. Dinu Rosetti susține că „scene cu asemenea figuri în ceramică de la sfîrșitul epocii fierului geto-dac sînt rare... și cu analogii de stil cu reprezentările mai vechi ale vîrstei fierului, în Ungaria la Odemburg, în Transcaucazia la Helendorf".

Motivul descris poate fi interpretat și ca semnul pios al olarului care invocă puterea divină a focului, potențializat la maximum prin soare (poate o reminiscență mitică anterioară descoperirii focului, cînd

[62] Dinu V. Rosetti, *Săpăturile arheologice de la Snagov*, în *Miscellanea*. Din publicațiile muzeului Municipiului București, București, 1935, nr. 2, p. 69 — 72.

[63] Dinu V. Rosetti, *op. cit.*, p. 70.

https://biblioteca-digitala.ro

olăria se cocea numai la soare); reprezentarea corespunzătoare stadiului de evoluție social-culturală proprie, începînd din secolul I î.e.n. și pînă în secolul II al e.n.

c. Motivul ornamental geto-dac al mîinilor ridicate spre un simbol de tipul roatei, revine și în descoperirile arheologice efectuate în 1958 de Vlad Zirra[64], în comuna Militari, punctul Boju, regiunea București. În „raportul preliminar al săpăturilor", Vlad Zirra prezintă „două fragmente de vas cenușiu cu pîntece bombat (ce) posedă un decor ștampilat care iese din comun... Pe primul fragment, cel mai mare, se vede o scenă în care apare în mijloc conturul schematizat al unui bărbat ce pășește spre dreapta. Mîinile le are desfăcute. Deasupra capului apare o rozetă din care se desfac raze terminate în cîrlige, reprezentînd probabil discul solar. În spatele personajului se distinge corpul unui pește prelung și stilizat, cu numeroase aripioare. În fața și în jurul figurii umane se înscrie o succesiune de ștampile patrate, ornamente formate din linii ce se întretaie și unghiuri care dau ansambluri, o complexitate de X-uri, apoi butonași în relief, dispuși în fiecare colț. Într-o extremitate a fragmentului ceramic se vede conturul ștampilat al unui început de volută. Pe cel de-al doilea fragment se repetă discul solar, peștele și pătratele arătate; dar mai apar și alte ștampile formate din cercuri concentrice" (fig. 7).

Fig. 7. — Fragment de vas ritual după Vl. Zirra.

Vlad Zirra datează descoperirile din comuna Militari, în comparație cu cele de la Fundeni-Snagov, în veacul al III-lea al e.n. Și aceste materiale arheologice solicită o interpretare etnografică, care ar putea să pornească de la ornamentele de bază ale mitologiei agrare locale. După

[64] Vlad Zirra, *Raport preliminar al săpăturilor din comuna Militari, punctul Boju, regiunea București*, București, 1958.

https://biblioteca-digitala.ro

Vlad Zirra, cele două fragmente fac parte dintr-un vas ritual, de tipul celor denumite „Krausanfeforin", care la începutul erei noastre erau caracteristice culturii geto-dace.

d. În cultura sclavagistă europeană, reprezentarea mîinii izolate şi mai ales asociate cu un simbol astral poate fi remarcată în întreaga Europă de sud-est. Această reprezentare e dependentă de două mitologii : una a tracilor sud-danubieni şi alta a tracilor nord-danubieni. Ambele mitologii trace prilejuiesc dezvoltarea unei gliptici miniaturale cu motivul mîinii : „mîinile sacre" ale lui Sabazios [65] şi „mîinile votive" ale oamenilor [66] (fig. 8).

Cu studiul „mîinilor votive" de tip trac s-au ocupat toţi oamenii de ştiinţă care au făcut inventarul materialelor arheologice în sudul şi nordul Dunării. Probabil că, la începutul erei noastre, cultul mîinilor sacre a fost destul de răspîndit în Dacia, pentru ca după ocupaţia romană să constituie încă un motiv de inspiraţie locală, daco-romană.

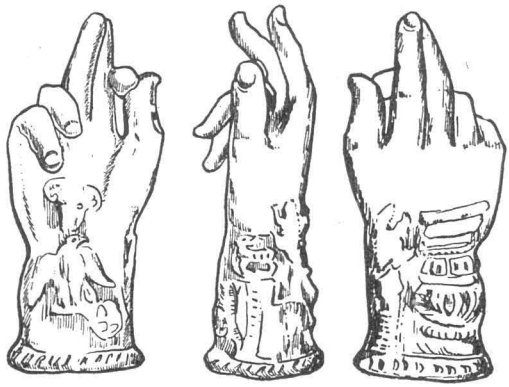


Fig. 8. — Mînă votivă a lui Sabazios după M. Macrea.

Printre monumentele de artă plastică descoperite pe teritoriul patriei noastre, în legătură cu cultul lui Sabazios, cea mai caracteristică piesă pare a fi aşa-zisa „mînă votivă de bronz" scoasă la iveală cu prilejul unor săpături de utilitate publică, în regiunea Banat, între satele Jena şi Gvojdia, în anul 1876. Piesa în discuţie este un document artistic bine conservat. Ea se găseşte depozitată în Muzeul Naţional din Budapesta. În legătură cu structura şi valoarea ei s-au scris din 1880 încoace multe studii [67], unele numai descriptive, altele interpretative şi s-au enunţat diverse ipoteze. În ansamblul ei, „mîna votivă de bronz" descoperită în Banat reprezintă o copie relativ redusă a mîinii drepte. Degetul mare, arătătorul şi mijlociul sînt ridicate în poziţie liberă, iar degetele inelar şi mic lăsate uşor în jos. După poziţia degetelor se poate susţine că mîna schiţează un gest ritual, definit de arheologi ca o „benedictio", tipic şi în celelalte reprezentări antropomorfe reductive ale lui Sabazios. Gestul ritual al mîinii lui Sabazios poate fi anterior asimilărilor zeului

[65] Frantz Cumont, *Sabazios*, articol în Daremberg et Saglio, *Dictionnaire des antiquités gréques et romaines*, Paris.

[66] I. Becker, *Die Hedcerheimer Votiv-hand*, Franckfurt am Mein, 1861; H. Meyer, *Die rumänischen Alpenstrassen der Schweitz*, in Mitteilungen der Antiquer Gesellschaft in Zürich, XIII, 1864; O. Jahn, *Berichte der Sachsichen Gesellschaft der Wisenschaften*, Berlin, 1883; W. Dilthey, *Drei votiv-Hände aus bromze*, Berlin, 1910.

[67] M. Macrea, *Le culte de Sabazios en Dacie*, în „Dacia" (Nouvelle Série), III, 1959, p. 325—339.

https://biblioteca-digitala.ro

trac cu unii zei orientali, dar poate fi şi posterior acestor asimilări. Fapt cert este însă că îl întîlnim şi în religia ebraică (Sabaath, omonimul lui Sabazios, este figurat cu trei degete ridicate), gest preluat mai apoi de religia creştină (sacerdoţii dau astfel benedictio latina) [68]. În vîrful degetului mare se sprijină „o bulă", o „ghindă sau un con de pin". De la jumătatea mîinii în jos, recte de la mijlocul palmei şi a feţei mîinii, de jur împrejur, într-un fel de manşetă ornamentală, mîna votivă este împodobită în relief cu figuri simbolice de animale şi obiecte legate de cultul lui Sabazios. Sub linia vieţii, în palmă se distinge un cap de berbec cu coarnele răsucite sub care, pe partea încheieturii mîinii se vede un vultur cu aripile deschise în jos, ce ţine în ghiare un fel de „buchet de flori" sau „arbore stilizat". Pe partea laterală a mîinii, sub degetul mare, sînt scoase în relief imaginea unui şarpe, alături de un caduceu în vîrful căreia doi şerpi mici se încolăcesc în opt; o „stelă" sau un „likon" deasupra căreia stă în poziţie de odihnă o broască ţestoasă. Pe faţa mîinii se află în relief un „coş" sau un „vas" de ofrande şi libaţiuni care flanchează o şopîrlă în mers (fig. 8).

Explicaţia tuturor acestor motive ornamentale de pe mîna votivă de bronz din Banat, legată de cultul local nord-dunărean al lui Sabazios, încă nu a fost dată, deşi s-au emis multe ipoteze. De altfel, aceasta se datoreşte şi faptului că în general cultul lui Sabazios a fost în cele din urmă confundat cu cel al lui Dyonisos, care la rîndul lui s-a contaminat de cultul altor divinităţi similare (cel al lui Bassareus Lydianul şi Zagreus cretanul).

La origine Sabazios a fost un zeu solar al Traciei helespontice, figurat cu coarne şi avînd drept emblemă un şarpe. Considerat cînd tată, cînd fiu al lui Dyonisos, Sabazios era cinstit ca şi Dyonisos prin „sărbători nocturne de caracter orgiastic". Se pare că Sabazios a fost totodată şi un zeu al medicinii magice, atribut pe care de altfel, în această perioadă, îl au mulţi alţi zei solari. Aşa se explică de altfel şi utilizarea unor mîini votive drept forcepse cu care vracii moşeau în cazuri excepţionale.

Motivele ornamentale de pe mîna votivă în bronz a lui Sabazios pot fi atribuite pe de o parte cultului solar al zeului (după berbec, vultur, arbore) şi pe de altă parte cultului chtonic al zeului (după şarpe, caduceu, şopîrlă, broască). Dar toate acestea sînt deocamdată ipoteze.

Întrucîtva asemănătoare mîinilor lui Sabazios sînt „mîinile votive" sau „mîinile ofrande" ale oamenilor, oferite aceluiaşi zeu pentru vindecarea unei boli de mînă. Cele mai multe din aceste mîini figurează deci membrele vindecate. Ele trec din sanctuarul lui Sabazios în sanctuarele altor zei vindecători, încă de la începutul erei noastre. „Credincioşii, neputînd să sacrifice mîna însăşi, ofereau imaginea acesteia". În mod curent mîinile ofrande erau însoţite de texte cu inscripţii care puteau fi gravate chiar pe ele sau pe unele plăcuţe votive anexe.

[68] M. Macrea, *op. cit.*, p. 333.

https://biblioteca-digitala.ro

„Mîinile sacre", cît şi „mîinile votive", în secolul al II-lea—al III-lea al erei noastre au fost preluate din cultul lui Sabazios de cultul lui Aesculap (un acolit trac al lui Apollon).

Din secolul al III-lea dinaintea erei noastre, cultul mîinilor votive s-a continuat la autohtoni pînă aproape în vremea noastră sub diferite forme etnografice.

e. Pe teritoriul patriei noastre s-a întîlnit de asemenea reprezentată mîna gravată pe mînerele unor amfore de lut (fig. 9), descoperită la

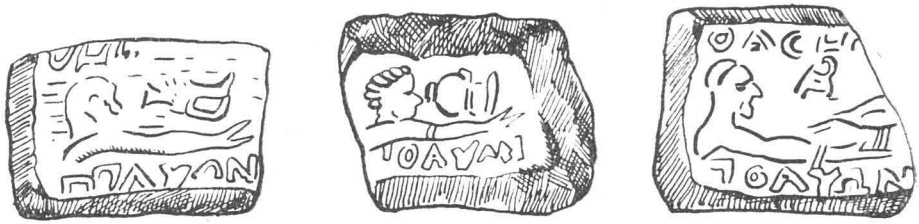


Fig. 9. — Sigilii de amfore după G. Cantacuzino.

Mangalia (Callatis) de G. Cantacuzino. Aceste sigilii reprezintă „mîna dreaptă deschisă, cu trei degete... repliate în gestul ritual caracteristic lui Sabazios". „Cele trei sigilii thasiene de la Callatis (A, B, C) redau divinitatea în care poate fi recunoscut Sabazios. Gestul pe care îl face personajul figurat pe aceste sigilii, întinzînd mîna dreaptă deschisă, cu excepţia a trei degete care nu se văd, însă care sînt îndoite în palmă, este un gest ritual caracteristic cultului lui Sabazios, zeul traco-frigean... Gestul ritual gravat pe aceste mînere se întîlneşte de asemenea pe stelele funerare şi pe ex-votouri. Acesta nu consta numai în poziţia degetelor ci era de asemenea un gest de binecuvîntare sau de protecţie" [69]. Acelaşi gest ritual al mîinii drepte revine pe unele monumente religioase de tipul cavalerului trac, cum ar fi stela din Thasos [70].

II. Peste fondul primar al reprezentării mîinii în legătură cu simbolul agrar al soarelui la geto-daci sau tracii nord-dunăreni, scos în evidenţă de materialul arheologic prezentat, s-au suprapus în cultura sclavagistă motive similare aduse de mitologia elenistică şi romană şi de religiile orientale în expansiunea lor balcanică. Aceste motive similare au subliniat şi retuşat uneori motivul autohton al reprezentării ornamentale, întărind şi mai mult relaţia mînă-soare în produsele artei locale daco-romane.

Tot acest material străin naturalizat a adus un aport particular nou în ornamentica geto-dacă complicînd reprezentarea autohtonă străveche. De aceea considerăm util să zăbovim puţin şi asupra contribuţiei

[69] C. Cantacuzino, *Trois sceaux thasiens inédits de Callatis* concernant les cultes de Thasos, în „Dacia", VII—VIII, Bucureşti, 1937—40, p. 286—287.

[70] Fernand Benoit, *L'héroïsation equestre*, Aix en Provence, 1954, pl. 12.

https://biblioteca-digitala.ro

externe aduse la reprezentarea ornamentală a „mîinii reductive" la geto-daci :

a. Materialul funerar aflător în țară, de proveniență elenistică din perioada sclavagistă, sugerează unele precizări de amănunt în documentarea istorică a problemei. În această privință, ne reținem atenția două stele funerare cu motivul ornamental al palmelor ridicate și cu inscripții grecești, aflate pe teritoriul patriei noastre : una a Heracleei din Delos și alta a lui Asclepides din Tomis.

Al. Odobescu, în *Istoria arheologiei*, subliniind zelul pe care părintele Pauceudi din Parma l-a depus în descrierea „antichităților gliptice și epigrafice ale Elladei" prezintă motivul palmelor deschise și înălțate în sus „care a fost descoperit pe mai multe stele funerare italiene". „Două din stele fuseseră descoperite, spune Al. Odobescu, cu 20 de ani înainte (deci pe la 1550) de Ficoroni, într-o cameră sepulcrală de lîngă poarta Appia din Roma, unde sub o frumoasă pictură parietală reprezentînd pe Appolon cu capul ornat de raze, stînd în picioare pe carul său și mînînd patru mîndrii telegari negri, erau încrustate trei plăci de marmură și pe cîteși trele se vedeau sculptate cele două mîini ridicate în sus, parcă invocînd pe zeul soarelui și al luminii" [71]. „Aceste texte epigrafice care însoțesc și explică semnificația mîinilor ridicate... (redau) obiceiul funerar al celor vechi de a sculpta pe mormîntul oricărui june omorît de un ucigaș necunoscut, două palme înălțate spre rugăciune și de a scrie alături o invocație către zeul soarelui, carele toate le vede, ca să-i pîrască lui pe culpabili și să ceară de la dînsul răzbunarea".

Al. Odobescu consideră că stelele funerare cu motivele palmelor deschise ridicate în sus sînt „epitafe cominatorii, adică amenințări după vindicta divină". Aceeași importanță o acordă Al. Odobescu altor 13 stele funerare cu aceleași motive descoperite de Ludof Stephani din Petersburg, la 1849.

După un excurs didactic, referitor la motivul mîinii, Al. Odobescu ajunge la prezentarea stelei donate de fondatorul Muzeului de antichități din București, generalul N. Mavros, cu textul și simbolul mîinilor. Ca și stelele mai înainte analizate, aceasta este o „antică invocație cominatorie în care... dumnezeu și îngerii creștinilor au luat locul de curînd părăsit de către divinitățile păgîne, de zeul soarelui atotvăzătorul și de neîmblînzitele Erinii. Chiar și mîinile înălțate în sus spre rugă păstrează pe monument poziția lor tradițională". Deosebirea constă numai în unele formule culturale pe care, spune Al. Odobescu, le regăsim în alte epitafe de prin secolul al VI-lea (fig. 10).

Tema motivului ornamental al mîinii ridicate preocupă și pe Gr. Tocilescu, care în *Monumentele epigrafice și sculpturale ale Muzeului național de antichități din București* consideră această stelă o piesă extrem de importantă, pentru ceea ce am numi în termeni actuali determinarea unui aspect al suprastructurii epocii care a creat-o. Gr. Tocilescu prezintă din nou stela funerară de la Rhenia-Delos cu inscripția afuriseniei și reprezentarea mîinilor (ambele figurate pe verso-ul și reverso-ul ei), susținînd că

[71] Al. Odobescu, *op. cit.*, p. 296.

https://biblioteca-digitala.ro

această piesă are o geamănă în stela funerară din Muzeul de antichităţi de la Atena. Tipul de monument, forma arhitectonică, motivele ornamentale şi conţinutul epigrafic al celor două stele sînt prezentate şi comentate paralel după lucrări publicate de la 1874 pînă la 1902, de la Otto Hirschfeld şi pînă la Gr. Tocilescu.

Nu atît consideraţiile morfologice şi epigrafice ale celor două stele funerare, depozitate una la Bucureşti şi alta la Atena, ambele de proveniență elenistică, interesează deocamdată, cît mai ales conţinutul lor social-cultural sau cum ar spune mitologul A. F. Losev „dezvăluirea realităţii sociale în conţinutul central" al reprezentării funerare, „nucleul" sau „sîmburele" istoric al reprezentării ornamentale a mîinii [72].

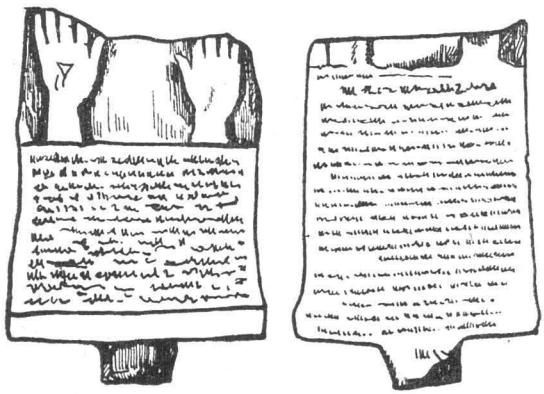


Fig. 10. — Stelă elenistică după Al. Odobescu şi Gr. Tocilescu.

Gr. Tocilescu mai susţine că stelele de la Bucureşti şi Atena cu palmele ridicate sînt monumente ale potentaţilor creştini din sec. I sau II al e.n., lăsînd totodată să se înţeleagă că ar putea fi şi monumente ale unei puternice şi bogate colonii evreieşti din Delos. Ambele piese au fost „găsite împreună" şi izolate numai de pasiunea unor colecţionari de antichităţi din secolul al XIX-lea. Gr. Tocilescu emite această părere în conformitate cu opinia lui Phillipie de Bas, Otto Hirschefeld, Al. Odobescu şi W. Diettenberger, orientîndu-se mai ales după conţinutul şi limba inscripţiilor. Teza originii evreieşti a motivului ornamental a fost reluată şi susţinută de Fr. Cumont. De curînd, Jean Baptiste Frey în *Corpus inscriptionum judaicarum* [73] (o culegere de inscripţii evreieşti de pe teritoriul imperiului roman, din sec. II în. e.n. pînă în sec. al VII-lea al e.n.) prezintă momentul funerar al Heracleei aflat la Muzeul de antichităţi din Bucureşti, şi pe cel similar al Martineei din Athena, ca pe două produse funerare tipic evreieşti din zona est-mediteraneană. În epigrafia celor două stele funerare se invocă răzbunarea lui dumnezeu, conceput ca θεὸς ὕφιστος o divinitate de origine evreo-păgînă sau de o grecitate ebraică.

De altfel, caracterul asiatic al religiei triburilor de agricultori din Fenicia şi Siria este scos în evidenţă, tot în această perioadă, mai ales de monumentele votive ale zeiţei Tanit, pe frontoanele cărora se află

[72] A. F. Losev, *Античная мифология в её историческом развитии*, Moscova, 1957, p. 18.

[73] Jean Baptiste de Frey, *Corpus inscriptionum judaicarum*, Paris, Roma, 1963, p. 524—525.

https://biblioteca-digitala.ro

sculptată o mînă deschisă. V. I. Avdeev, în *Istoria Orientului antic*, descrie simbolul lui Tanit" (discul, trunchiul şi mîna), ca al unei divinităţi cereşti „caelestis dea", după „poemele mitologice a căror texte au fost descoperite cu prilejul săpăturilor de la Ras-Samra" [74].

Reţinem deocamdată acest amănunt asupra originii celor două stele funerare, schiţat de Gr. Tocilescu. Istoricul însă nu se opreşte aici ci mergînd mai departe prezintă „obiceiul de a chema mîna răzbunătoare a unuia sau mai multor divinităţi asupra unei persoane cunoscute sau necunoscute care a săvîrşit o crimă", ca fiind foarte vechi la grecii antici şi la neamurile italice. Cei în cauză se adresează „zeilor infernali" (di inferri) cărora le revenea în special sarcina răzbunării nedreptăţii. O asemenea imprecaţie era o ara (ἀρά) care se pronunţa şi se scria ritual, adică anagramatic, pe tăbliţele de plumb străpunse cu cuie de fier ce se puneau în mormintele aristocraţiei sclavagiste. Toate aceste imprecaţiuni aveau la bază credinţa străveche că sufletele celor ucişi rătăceau în preajma mormintelor şi nu se odihneau decît după răzbunarea legiuită. Credinţa s-a transmis pînă aproape în vremea noastră şi la poporul romîn.

Uneori aceste „tăbliţe cominatorii" prin conţinutul lor epigrafic coborau din lumea aristocratică şi potentată, în mijlocul vieţii meşteşugarilor care le-au scris, scoţînd în evidenţă pasiunile şi răzbunările personale, acţiunile cu caracter colectiv şi unele momente de luptă socială. Cînd asemenea tăbliţe cominatorii se expuneau în pieţele publice, textul lor invoca pe lîngă puterea răzbunătoare a unui zeu (inscripţia găsită la Antreposis în Egipt, astăzi la Louvre, invoca răzbunarea zeului Serapis) şi puterea răzbunării omeneşti.

Gr. Tocilescu atribuie, după cum vedem originea simbolului mîinilor ridicate, pe monumente şi inscripţii funerare, cînd zonei „feniciano-asiatice", cînd zonei „italo-greceşti"; iar unele forme ale obiceiului le consideră ca intrate în tradiţia popoarelor succesoare şi ca atare străbătînd prin evul mediu, « în devoţiuni, descîntece şi exorcisme... în formulele abjuratorii sau de afurisenie obişnuite (nu numai în Occident şi Orient, ci şi în ţara noastră, pînă în timpii dincoace, prin hrisoavele domneşti, prin cărţile de blestem ale mitropoliţilor şi patriarhilor, pre cărţi, pre manuscrise »).

Gr. Tocilescu intuieşte astfel în perspectiva problemei pe lîngă unele aspecte particulare ale evoluţiei motivului şi cîteva legături reale cu folclorul funerar romînesc.

T. Sauciuc-Săveanu, în două lucrări, din care prima constituie punctul de plecare al secundei, reia problema reprezentării mîinilor şi a relaţiei acesteia cu cultul solar, în legătură cu o altă stelă funerară descoperită la Tomis. Prima lucrare este o comunicare intitulată *Semnificaţia mîinilor ridicate în reliefurile greco-romane* ţinută în 1924 la Congresul naţional de arheologie şi numismatică din Craiova, iar a doua, un studiu intitulat *O stelă funerară cu inscripţia şi cu palmele deschise în relief, din Tomis-Constanţa*. În ultimul studiu, T. Sauciuc-Săveanu, trece în revistă lucrările care la data publicării au putut sta la baza interpretării palmelor

[74] V. I. Avdeev, *op. cit.*, p. 207.

https://biblioteca-digitala.ro

redate pe stelă ca un motiv ornamental auxiliar altui motiv şi după ce face un excurs bibliografic al problemei, conchide că între reprezentarea palmelor deschise şi un zeu solar există o relaţie confirmată pînă acum de mai toţi cercetătorii anteriori ai problemei. Cînd însă trece la analiza conţinutului mitologic al motivului ornamental funerar, T. Sauciuc-Săveanu susţine că acesta poate fi în general sau o „rugăciune-plîngere" (stela funerară din Madytus a cărei incripţie începe cu Κύριε Ἥλιε) sau un „apotropeu împotriva violatorilor de morminte" („formula interdicţiei referitoare la folosirea locului de mormînt de către străin... influenţa asiatică... în cele trei tipuri de perinthos") sau „o imprecaţie, o invocare a răzbunării divine în contra cuiva" (în contra unui om, a unei semi-divinităţi etc.). Iar ceva mai departe „mîinile ridicate au o însemnătate cominatorie... ele imploră ajutorul unei divinităţi pentru descoperirea şi pedepsirea ucigaşului, care a făcut să piară prin nedreptate un om, mai ales în vîrstă tînără" (stela Heracleei şi a Martineei din Delos-Rhenia) (fig. 11).

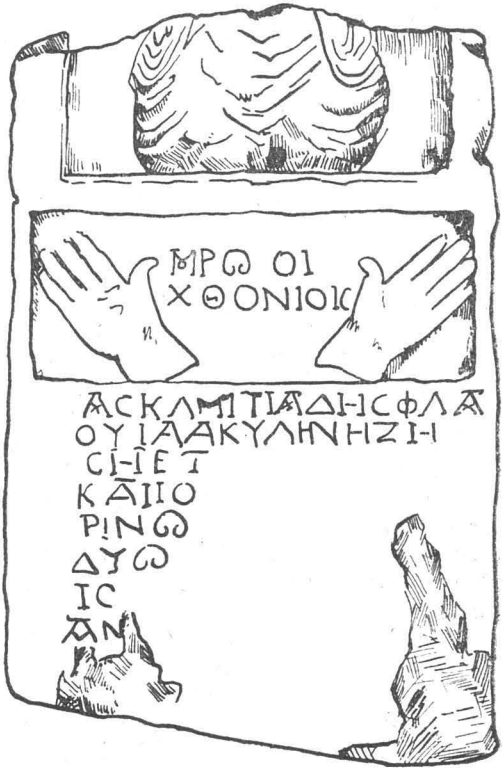


Fig. 11. — Stelă elenistică din Tomis după T. Sauciuc-Săveanu.

În toate aceste împrejurări, apelul se făcea la zeul solar, iar mai tîrziu, cum vom vedea în partea etnografică a studiului nostru la substitutele lui. Simbolul mîinilor pe asemenea stele este redat într-o formă artistică, frecventă în Orient, în care nu este exclusă o influenţă străveche ebraică. T. Sauciuc-Săveanu conchide ca şi Gr. Tocilescu că pentru a epuiza obiectul cercetării ar fi nevoie să se abordeze tema folclorică a mîinilor ridicate cu palmele înainte şi deschise. Pentru aceasta sugerează studiul „folclorului grec".

În legătură cu articolul lui T. Sauciuc-Săveanu, D. M. Pippidi publică un studiu *În jurul stelei lui Ascleöides din Tomis*, în care prezintă o nouă interpretare a mîinilor ridicate în reliefurile greco-romane; interpretare derivată din unele premise deja enunţate. „Gîndul care a dus la săparea mîinilor ridicate pe atîtea pietre de mormînt n-a fost întotdeauna acelaşi şi, a fi adoptată o singură interpretare, ar însemna ignorarea arbitrară a nesfîrşitelor nuanţe pe care sentimentul religios

https://biblioteca-digitala.ro

le putea înfăţişa, după sufletul individului în care se resfrînge" [75] motivul.

Mîinile redate sub formă de palme deschise, după D. Pippidi nu invocau atît protecţia presupusei divinităţi a soarelui, metaforizat sau simbolizat pe monument (pe partea superioară a stelei se vede sculptat un bust de femeie), cît protestul în faţa soarelui, divinitate presupusă ocrotitoare prin excelenţă a omului nevoiaş, împotriva zeilor vrăjmaşi ai luminii. E, cum s-ar spune în alţi termeni, o substituire a semnificaţiei mitologice greco-romane, cu una asiatică, inspirată din dualismul iranian : invocaţia sau protestul uman către zeul binelui împotriva zeului răului sau împotriva succesorilor acestora „Antiteii (ἀντίθεοι) se trudesc să zădărnicească opera duhurilor bune, unelte şi vestitorii (ἄγγελοι) ai divinităţii supreme..." [76].

Lucrarea lui Fr. Cumont *Il sole vindice dei delitti et il simbole delle mani alzate* invocată ca esenţială, stă probabil la baza acestei interpretări. Cealaltă lucrare a lui Fr. Cumont, *Les religios orientales dans le paganisme romaine* [77], republicată ulterior, reia în unitatea de gîndire şi în ansamblul problematicii de specialitate a lucrărilor lui de pînă atunci, unele aspecte tematice enunţate încă din 1923. În asemenea condiţii, teomachia justifică apelul din tabelele cominatorii, pe care oamenii le fac la zeii buni împotriva zeilor răi. „Dualismul iranian... face (în perioada de care vorbim) sensibilă mulţimilor pricina relelor de care lumea este plină", care pricină nu este altceva, în fond, decît continuarea luptei dintre antitei şi pe plan uman. La această teomahie participă nu numai întreaga ierarhie de zei şi semi-zei ci şi lumea fizică întreagă. De aceea se socotea că omul, principial şi faptic, poate şi trebuie să ridice mîna contra zeului potrivnic, avînd toată acoperirea morală din partea zeului protector.

b. Pentru că materialul arheologic romînesc este punctul de plecare al studiului nostru etnografic, se impune, cu toate rezervele necesare, să redăm şi unele constatări mai recente ale problemei care ne preocupă. În 1963, Jean Baptiste Frey în *Corpus inscriptionum judaicarum* prezintă stela Heracleei descrisă de Gr. Tocilescu şi pe aceea similară a Martieneei din Rhenia-Delos ca două monumente funerare tipice evreieşti. Ambele piese de mormînt, în epigrafia cărora se invocă răzbunarea divină asupra ucigaşilor unor fecioare ebraice, reprezintă două cazuri comune dintr-o serie de multe alte asemănătoare. Aserţiunea lui Jean Baptiste Frey se opreşte însă aici. Mergînd pe linia trasată de el se poate constata şi pe alte monumente funerare evreieşti, descoperite mai recent, aceeaşi figurare, pe cînd pe stelele funerare evreieşti care urcă în timp pînă în secolul nostru, mîinile sînt gravate de-a dreapta şi de-a stînga unui ornament central (o cunună, o coroană, o floare) al cărui simbolism nu a putut fi precizat întotdeauna. Dată fiind legătura străveche euro-asiatică a mîinilor

[75] D. M. Pippidi, *În jurul stelei lui Ascleōides din Tomis*, în „Revista clasică", tom. VI—VII, Bucureşti, 1934—1935, p. 169.

[76] *Ibidem*, p. 174.

[77] Fr. Cumont, *op. cit.*, Paris, 1929.

https://biblioteca-digitala.ro

cu soarele, nu este exclus ca unele din aceste motive centrale să utilizeze şi un atribut complimentar (cunună-cercul soarelui; cunună-lumină). Reprezentarea mîinilor pe stelele evreieşti de dată mai recentă se face în două feluri: 1) sub formă de palme deschise cu degetele mijlocii desfă-

Fig. 12.—Stelă evreiască modernă din Moldova (după Paul Petrescu).

cute şi 2) sub formă de palme deschise cu degetele lipite. Palmele ridicate deschise şi cu degetele lipite se sculptau numai pe stelele atribuite unor persoane de sex feminin. Pe mormîntul de fecioară se grava motivul palmei cu degetele lipite, iar pe mormîntul de femeie măritată, motivul palmei cu degetele mici dezlipite. Palmele cu degetele deschise la mijloc se sculptau numai pe stelele mormintelor atribuite bărbaţilor care se trăgeau din neam de rabin şi numai pentru binecuvîntarea şi apărarea mormîntului. Atît prima, cît şi cea de a doua figurare a mîinii cu degetele deschise o întîlnim şi pe unele morminte evreieşti din patria noastră (fig. 12).

https://biblioteca-digitala.ro

Teza originii asiatice a motivului ornamental al mîinilor ridicate, în relație cu motivul agrar al soarelui, pare a fi infirmată de două motive puternice : unul că există o tradiție europeană mai veche, alături de o tradiție carpato-balcanică mai nouă ; ambele însă anterioare ritului asiatic al ridicării mîinilor și al reprezentării lor, și al doilea că mulți cercetători au omis din analiza materialului european figurările mîinilor de pe stele cu exornamentarea „banchetelor funerare" de tip greco-roman.

III. La începutul erei noastre figurarea mîinii revine în preocupările meșteșugarilor locali pe una din liniile tradiției geto-dace, aceea a integrării mîinilor în corpul figurii umane. Acesta este cazul plăcilor votive sau al monumentelor funerare cu imaginea „cavalerului trac" sau a „cavalerilor danubieni". Cîteva sculpturi ale cavalerului trac reprezintă imaginea zeului ridicînd mîna dreaptă sus și schițînd gestul presupus de „benedictio". Gestul acesta care se găsește reprezentat pe multe materiale descoperite în regiunea carpato-balcanică, poate fi pus în legătură cu gestul închipuit mai înainte de „mîna lui Sabazios". Se punea întrebarea : e aceasta o reluare tîrzie a gesticei sacre în gliptica provincială romană sau o continuitate a motivului pentru a cărei interpolări avem suficiente materiale de interpretat?

Fig. 13. — Cavalerul trac după Fernand Benoit.

Reprezentarea cavalerului trac a fost permanent legată de cercetătorii acestei teme de cultul agrar al soarelui. Calul este un animal solar care îndeplinește după F. Benoit o funcțiune psihopompă în ritul funerar. Iar „cavalerul trac" este socotit cînd un acolit solar care conduce pe mort pe cealaltă lume, cînd chiar transfigurarea mortului transportat în imperiul umbrelor, cînd întruchiparea unui zeu funerar local (fig. 13).

Reprezentarea mîinii drepte ridicate o mai constatăm și în sculpturi consacrate cavalerilor danubieni. Din cauza deteriorării pieselor sculptate nu se poate preciza dacă este vorba de un gest ritual sau de un salut. Dat fiind că, mîna dreaptă ridicată la cavalerul trac reprezenta un presupus gest ritual, înclinăm să credem că și în cazul similar al cavalerilor danubieni s-ar putea atribui aceeași semnificație.

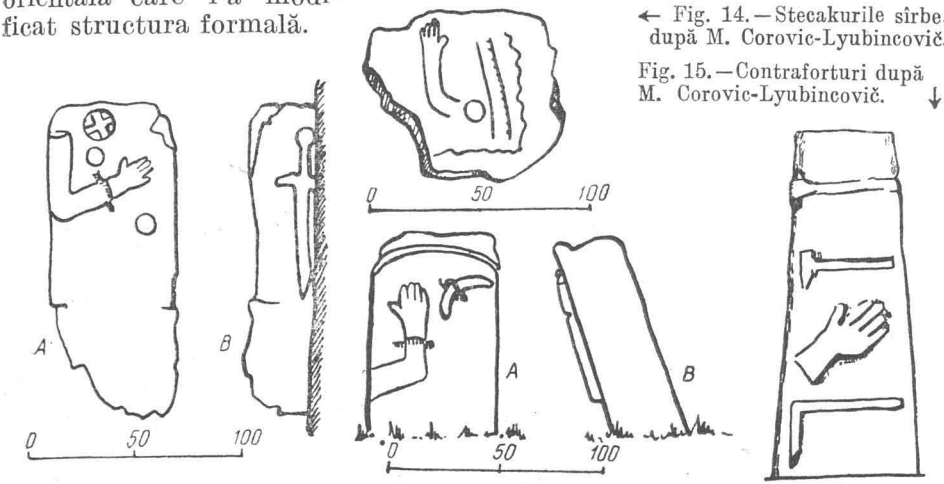
IV. Demn de remarcat este însă și faptul că în plină perioadă feudală, în sudul zonei istorico-etnografice carpato-balcanice, în regiunea succesoare mitologiei trace sud-dunărene, întîlnim printre materialele descoperite acolo și reprezentarea mîinii de tip trac, nord-dunărean. Cum se explică această situație de fapt? Ce a determinat pe localnici să înlocuiască o reprezentare cu alta? Pe de-o parte, simpla circulație a motivelor ornamentale în aceeași regiune istorico-etnografică, fapt de altfel curent și notoriu și înăuntrul altor regiuni ; pe de altă parte, faptul că reprezentarea artistică a mîinii atribuită mitologii sud-dunărene nu a

https://biblioteca-digitala.ro

fost o formă cunoscută, generală și caracteristică decît regiunii în care circula motivul, iar reprezentarea atribuită mitologii nord-dunărene a fost generală și populară și, am spune, anterioară restului lumii tracice, indiferent de grupurile etnice care o colportau și de situația lor teritorială. Reprezentarea sud-dunăreană a suferit mai tîrziu influența orientală care i-a modificat structura formală.

← Fig. 14.—Stecakurile sîrbe, după M. Corovic-Lyubincovič.

Fig. 15.—Contraforturi după M. Corovic-Lyubincovič. ↓



Într-un studiu recent, referitor la *Necropolele și monumentele funerare* din Serbia, în secolele al XI-lea — al XIII-lea, publicat la Belgrad în 1953, M. Corovic-Lyubincovič, constată că deși în ansamblul lor „stecakurile din Serbia occidentală reprezintă rar figuri omenești" redau „foarte frecvent" reprezentările mîinilor (la Lipenovic, Rogacica, Dokmir etc.). În aceste sculpturi foarte frumoase, mîna detașată de corp cu brațul și antebrațul în unghi obtuz, cu palma deschisă este flancată de o parte și de alta de două cercuri simetrice, simbolizînd soarele și luna (fig. 14).

Unele din figurările mîinilor de cavaleri de pe monumentele funerare sîrbești din această perioadă (arcurile, săbiile luptătorilor sau ornamentele laterale, în formă de funie, de pe lespezile de mormînt), prezentau tăieturi transversale în materie plastică, făcute ulterior, probabil cu scopuri vădit magice. La baza acestor tăieturi în mîinile exornamentate bănuim că stă credința că puterea magică închipuită în simbolul manual poate fi astfel anulată, întocmai ca în ritul tăierii mîinii sau a unui deget ce trebuia înhumat după ritul funerar *humatio* la latini.

Tot în această vreme întîlnim figurarea mîinii meșteșugarilor-iobagi, alături de uneltele muncii simbolizînd astfel o meserie sătească sau urbană. Închipuirea mîinii lîngă compas, triunghi, ciocan, simboliza meșteșugul zidăriei. Cîteva biserici din Serbia[78] pe contraforturile lor mai păstrează încă asemenea însemne vechi de meșteșugari (tesla și toporișca dulgherului) (fig. 15). În heraldica breslelor din Transilvania, Moldova și

[78] M. Corovic-Lyubincovič, *Necropoles et monuments funeraires*, în „Matériaux", t. IX, Institut archéologique, Beograd, 1953, p. 175; fig. 162.

https://biblioteca-digitala.ro

Muntenia, figurarea mîinii se ivește și se menține în diferite combinații cu alte motive ornamentale legate de specificul meseriilor pe care le simbolizează.

C. Cea de a treia categorie de figurări ale mîinii în ornamentică ține de practica medicală empirică. În expunerea acestei categorii atragem atenția că unele din imaginile și reprezentările cunoscute din ornamentica sclavagistă nu sînt încă perfect diferențiate. Aceasta se reduce la confuzia între figurările mîinii în cultul agrar al soarelui și cel medical.

Fig. 16. — Tablă votivă din Apulum pentru Aesculap și Hygeea, sec. al II-lea — al III-lea e.n.

I. „Mîinile votive ale lui Sabazios", despre care am mai amintit, sînt totodată și reprezentări ale cultului zeilor vindecători. În această accepție diferită, rolul figurărilor crește. Mulajele mîinilor păstrate în casele credincioșilor pe altare domestice, ca insemne ale protecției și binecuvîntării, dar uneori și ca instrumente obstreticale, erau utilizate în medicina empirică pentru nașterile grele. Lehuzele le întrebuințau și ca talismane pentru vindecarea durerilor abdominale sau sacrale post-operatorii [79].

II. Un document arheologic medical referitor la motivul figurării mîinilor ridicate, provenind din secolul II — III e.n. este fragmentul de tablă votivă închinat zeului Esculap și Igeei, care se găsește în lapidariul Muzeului regional din Alba Iulia (fig. 16). Din fișa de inventar a muzeului nu reiese nici o dată precisă referitoare la locul, timpul și modul în care s-a descoperit tabla votivă. Cu toate acestea, piesa a fost publicată

[79] Daremberg et Saglio, *op. cit.*, II, 1, p. 375.

https://biblioteca-digitala.ro

de Béla Cserni în 1901 [80] şi republicată în 1902 în CIL [81]. Béla Cserni a făcut unele erori de transcripţie corectate de autorii CIL-ului, în felul următor :

«ESCV_ A
PEO
ET Y
GIE
TVTA

Jung misit Hirschfeldio ; idem exemplum accepi a Cserni ».

În ansamblul ei, placa votivă pare a fi fost mult mai mare decît fragmentul păstrat. Înclinăm să credem că datorită degradării greşiei partea care lipseşte nu mai cuprindea decît puţin din figurarea mîinilor reductive, şi restul inscripţiei care ar fi mult mai cuprinzătoare (spunem aceasta avînd în vedere inscripţiile asemănătoare de pe alte plăci cu reprezentarea mîinii reductive).

Fragmentul de placă votivă din „piatră de nisip" are o formă dreptunghiulară relativ regulată. Partea superioară e ruptă în stînga iar latura inferioară neregulată ; pe linia celui de-al şaselea rînd din text s-a produs scizura adînc. Pe trei laturi ale ei placa are o bordură, înăuntrul căreia se află sculptate două mîini deschise, cu palmele spre privitor, cu degetele răsfirate şi policarele îndreptate spre mijlocul plăcii. Mîna din dreapta plăcii, din colţul nealterat, este foarte bine executată ; mîna din stînga, din colţul deteriorat este ceva mai neglijent lucrată. Pe ambele palme se văd liniile chiromantice clar trasate. După fineţea degetelor şi linia elegantă a conturului mîinile par a fi de fecioară (fig. 17). Între mîinile sculptate se află gravată inscripţia care este scrisă cu „litere apicate". După ortografia şi grafia acestei inscripţii se poate fixa cu aproximaţie timpul cînd a fost scrisă : secolul II — III e.n. Textul e redactat în latină vulgară, alterată de pronunţia şi grafia locală din Dacia romană (*ea* e transcrisă *e* : în loc de Aesculapeo = Esculapeo ; *ee* e transcris *ie* : în loc de Ygee = Ygie etc.).

Prezenţa unei plăci votive cu reprezentarea mîinilor reductive ridicate, în numele zeilor Aesculap şi Hygeea la Apulum, în sec. II—III e.n. ne dezvăluie pe lîngă un document mitologic de cult medical local şi un document arheologic de artă gliptică daco-romană. Transmigrarea motivului mîinilor deschise din categoria de reprezentări consacrate zeului agrar al soarelui, în grupa reprezentărilor consacrate acoliţilor acestui zeu, Asclepios şi Hygeea, este totodată o deplasare de interes magico-mitic şi una de formă ornamentală a motivului.

Numeroasele descoperiri arheologice la Apulum, referitoare la cultul generalizat al lui Esculap şi al Hygeei au făcut pe unii istorici să considere acest cuplu divin ca patronul cetăţii Apulum. La această consideraţie duc şi studiile de mitologie comparată întreprinse în această privinţă

[80] Béla Cserni, *Alsófeher vármegye törtenelme a romani Korban*, partea a II-a în cap. „Alsofehér vàrmegye törtenelme", Nagy-Enyed, 1901, p. 384, nr. 145.

[81] Theodorus Mommsen, Otto Birschfeld, Alfredus Damaszewski, *Inscriptionum orientis et Illyrici latinarum, upplementu, Berlioni*, MCMII, p. 2110, 12 558.

https://biblioteca-digitala.ro

în 1925 de D. Decev, care prezintă pe „Asclepsios ca zeu traco-grecesc" şi de I. I. Russu care în *Aesculapius — Contribuţie la preistoria medicinei*[82] reia tema originii traco-greceşti a lui Esculap. Ceea ce înseamnă că peste fondul traco-grec al unor zei locali, taumaturgi şi vindecători, s-a suprapus, prin mitologia latină, o variantă mai nouă a aceluiaşi cult, adusă de cuceritori şi coloni, întărind şi îngroşînd astfel reprezentarea mitică locală.

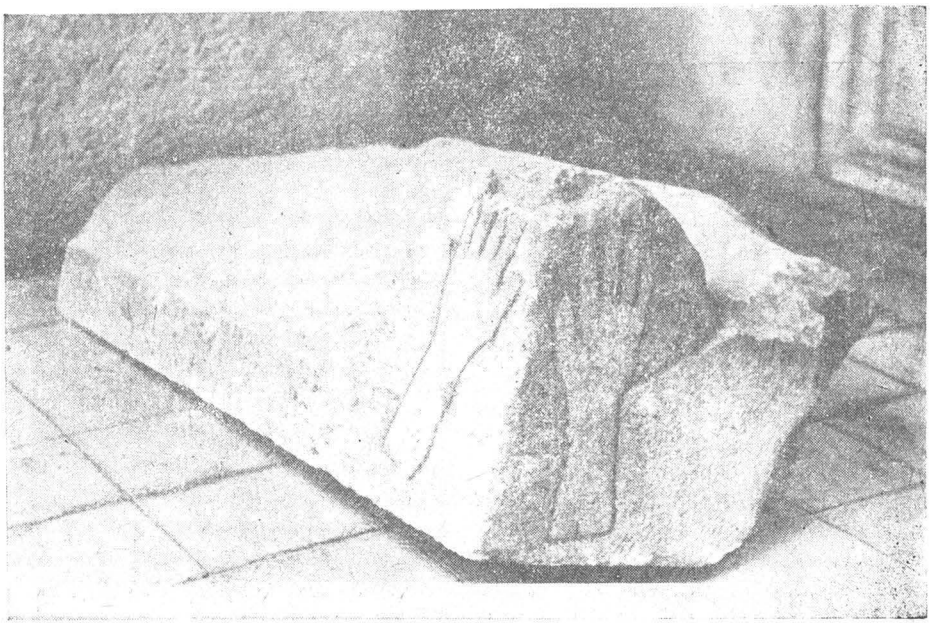


Fig. 17.—Sarcofag din Apulum cu mîini în acroterii angulare sec. al II-lea — al III-lea.

În asemenea condiţii, transmigrarea motivului mîinilor reductive ridicate, cu palmele deschise şi degetele răsfirate îşi găseşte una din explicaţiile lui şi în genealogia lui Esculap. După cele mai vechi relatări mitografice, Esculap (imaginat ca un om în vîrstă, ca o divinitate arhaică şi „barbară") era fiul lui Apollo (închipuit ca un tînăr superb, cult şi „civilizat"). El preia cu timpul atribuţiile terapeutice ale presupusului său tată şi devine astfel „patronul medicinii sacerdotale" [83]. Deci o parte din calităţile unui zeu aristocrat trec asupra fiului său considerat plebeian. Dar trecerea acestor calităţi de pe un plan al consideraţiei social-culturale pe altul, nu se face şi fără trecerea emblemelor şi simbolurilor corespunzătoare. Transmiterea de funcţii este însoţită de transmiterea de simboluri.

[82] I. I. Russu, *Aesclepius—Contribuţie la preistoria medicinei*, în *Istoria medicinei, Studii şi cercetări*, 1957, p. 9—24.

[83] I. I. Russu, *op. cit.*, p. 20.

https://biblioteca-digitala.ro

De aceea admitem că figurarea mîinilor reductive pe placa votivă închinată cuplului Esculap-Hygeea, poate fi considerată ca un document arheologic local, legat prin cultul popular al zeilor medicinei traco-greceşti, de cultul sacerdotal daco-roman al soarelui în Dacia Apulensis. Esculap şi Hygeea nefiind pentru geto-daci nişte zei peregrini (xenikoi theoi), ci nişte zei statornici, care au primit în provinciile romane numai o „interpretatio romana" şi prin aceasta o nouă consacrare.

III. Motivul reprezentării mîinii reductive, deschise, cu degetele răsfirate revine în secolele II—III e.n. şi în arta cioplitului în piatră a sarcofagiilor patricienilor de pe teritoriul Daciei romane.

Tot în lapidarul Muzeului regional din Alba Iulia se află un fragment de capac de sarcofag daco-roman pe a cărui acroteră angulară conservată se găsesc frumos sculptate două mîini cu palmele deschise. Din fişa de inventar a muzeului reiese că acest fragment de capac a fost descoperit la Apulum înainte de primul război mondial. Celelalte date materiale asupra fragmentului lipsesc cu totul. Fragmentul de capac de sarcofag cu acroterie angulară sculptată cu motivul mîinii reductive reprezintă cam o treime din întregul capac distrus. Înălţimea acroterei este egală cu înălţimea coamei capacului ceea ce dă capacului reconstituit un aspect turtit. Pe cele două feţete ale acroterei angulare păstrate se află sculptate clar mîinile în mărime naturală, cu palmele deschise, pe care se văd trasate liniile vieţii, norocului şi cu degetele răsfirate. Policarele ambelor mîini cad spre colţul din afară al acroterei.

Fig. 18. — Piatră recipient de la Mogoşoaia.

Din întregirea capacului prin reconstrucţie se obţine un releveu de capac prevăzut cu patru acroterii angulare. Nu ştim dacă toate acroteriile angulare au fost sculptate cu emblema mîinilor ridicate, pentru că nu avem elemente suficiente să stabilim dacă sarcofagul a fost construit pentru un cavou cu cele patru laturi ale lui expuse privirilor sau dacă a fost construit pentru o nişe cu o singură faţă expusă. Dat fiind însă că

https://biblioteca-digitala.ro

acrotera conservată are sculptate pe cele două fațete ale ei motivul mîinii, putem presupune că sculptarea s-a repetat pe cel puțin încă o acroteră angulară simetrică.

Emblema mîinilor ridicate, cu semnificația ei pe stelele funerare [84] contemporane sarcofagului de la Apulum, ne fac să ne gîndim și de data aceasta la trecerea motivului ornamental al mîinilor ridicate în sus, de pe stele-coloane pe acroterii de sarcofage. Cum ne lipsesc date comparative (inscripții sau embleme) sîntem deocamdată nevoiți să considerăm și în acest caz imaginea mîinilor deschise pe un obiect funerar ca fiind legată de una din cele trei intrepretări amintite. Prima ipoteză a reprezentării mîinilor ca simbol al muncii nu poate fi susținută în acest caz, pentru că în această perioadă cei săraci nu se înmormîntau în sarcofage și pentru că pe sarcofage ca și pe stele nu se prea gravau semnele profesiunii mortului. Cea de a doua ipoteză a reprezentării mîinilor ca simbol al imprecației împotriva unui ucigaș sau zeu vrășmaș și apotropeu pentru prezentarea mortului ar putea fi susținută de figurările asemănătoare închipuite pe stele. Cea de a treia ipoteză a reprezentării mîinilor ca simbol al medicinii curative, atribuite lui Asclepios și Hygeei, zei patrimoniali ai Apulumului, ar putea fi de asemenea susținută. În aceste două cazuri, simbolul mîinilor înălțate se referă la contaminarea unui zeu uranic cu unul chtonic, zeul agrar al soarelui cu Asclepios și Hygeea ca zei vindecători ai oamenilor.

IV. Către aceleași considerații ne îndreaptă și alte piese de artă medievală descoperite pe teritoriul patriei noastre.

În plin sec. al XIV-lea—al XV-lea s-au scos la iveală din pămînt, în Dobrogea, fragmente de ceramică zmălțuită de tip bizantin cu motivul mîinilor ridicate, care se presupune că aparțin unor produse ceramice de import balcanic. „În nivelurile feudale (sec. al X-lea—al XI-lea și mai ales al XIV-lea—al XV-lea) apar foarte frecvent strachinile smălțuite în diferite culori și cu diferite motive geometrice, florale... figuri umane" [85]. O asemenea imagine umană prezintă două mîini tridactilice ridicate în sus în semn de adorare. Fragmentul descoperit fiind prea mic nu putem analiza pe el și restul motivelor asociate figurării mîinii.

Piesa cea mai importantă din perioada feudală este însă blocul-recipient sau piatra-soclu din colecția Martei Bibescu, de la Potlogi, care acum se găsește la Muzeul de artă medievală de la Mogoșoaia.

Date referitoare la locul, modul și timpul unde piatra a fost descoperită lipsesc cu totul. Expusă în aer liber, în curtea interioară a muzeului, piatra de calcar e relativ deteriorată. Baza superioară este prevăzută cu un orificiu dreptunghiular, iar baza inferioară, mai mică, este de formă neregulată. Înălțimea medie a piesei este redusă. Pe una din fațetele laterale, care ar putea fi frontală, se află sculptate, imediat sub nivelul bazei superioare, două mîini în poziție descendentă, cu degetele ușor răsfirate în evantai și policarele în atingere. Mîinile ocupă ceva mai mult decît o treime din întreaga fațetă. Celelalte fațete ale pietrei sînt

[84] Alexander Conze, *Die Attischen Grabreliefe*. Herausgegend im Auftrage der Keiserlich Akademie der Wissenshaften zu Wien, Berlin, Band, I (1893), Band IV (1911—1922).

[85] Petre Diaconu, *Săpăturile de la Păcuiul lui Soare*, în *Materiale și cercetări arheologice*. București, 1959, p. 664.

https://biblioteca-digitala.ro

în forme neregulate şi cioplite brut (fig. 18). Piatra nu prezintă alte semne şi ornamente distincte şi nici urme de inscripţii. Se pune întrebarea : ce rol îndeplinea această piesă cu motivul mîinii sculptate în poziţie descendentă în gliptica feudală?

După forma şi sculptura ştearsă a celor două mîinii deschise în poziţie descendentă, s-ar putea presupune că piatra a îndeplinit unul din aceste trei rosturi : 1) fie că a fost un bloc-recipient sau vas de piatră, întrebuinţat pentru acte de devoţiune, deocamdată necunoscute ; în cazul acesta, singurul element mai îngrijit al vasului este reprezentarea celor două mîini redate în evantai ; restul elementelor sînt tratate asimetric, neglijent şi cioplite cu ciocanul ; 2) fie că a fost un suport sau soclu al unei piese suprapuse ; în cazul acesta, orificiul rectangular ar fi putut fixa piesa suprapusă, iar partea de sub sculptură, corpul soclului neşlefuit, s-ar fi putut încastra în sol, în zid sau în padiment ; faţa interioară a pietrei paralelipipedice e însă prea mică pentru a da piesei suprapuse stabilitatea necesară ; 3) fie că a fost un capitol neterminat ; în cazul acesta orificiul rectangular ar fi servit pentru fixarea piesei în corpul unei construcţii arhitectonice.

Nu putem concepe piesa paralelipipedică ca partea inferioară a unei stele înfipte prin orificiile ei într-un soclu. După tehnica construcţiei şi simbolul mîinilor în poziţie de evantai, aşezate descendent, cu vîrfurile în jos, reprezentarea aceasta pare a fi fost un produs artistic relativ recent. Datarea aproximativă a piesei, în cazul de faţă, nu poate fi făcută decît în funcţie de interpretarea aşezării mîinilor deschise. Toate piesele care au reprezentat simbolic mîna, analizate pînă acum, au redat-o numai în poziţie ascendentă, cu vîrful degetelor răsfirate în sus. Această poziţie cunoscută încă din comuna primitivă şi pînă în vremea noastră a început cu gravurile parietale şi a continuat cu reliefurile stelelor funerare şi ale pietrelor votive. Reprezentarea mîinilor de pe piatra de la Mogoşoaia pare a fi contravenit însă acestei poziţii intrate în tradiţia feudală a gravurii în piatră în ţara noastră.

Cărui fapt se datoreşte schimbarea de poziţie în reprezentarea mîinilor pe o stelă sau o piatră votivă? Răspunsul, în parte, îl vom primi cînd vom trece la studiul materialului etnografic al acestei reprezentări. Deocamdată trebuie să reamintim numai că, în primul caz, al reprezentării reductive a mîinilor ridicate cu degetele răsfirate în sus, se poate vorbi de un gest diferit decît în cazul al doilea, al reprezentării reductive a mîinilor aplecate. În cazul mîinilor aplecate pare a însemna un gest de protecţie, de oblăduire şi apărare. După poziţia mîinii ridicate şi a degetelor lipite sau răsfirate într-un anumit sens am urmărit tipul de simbol redat astfel şi caracterul lui de clasă în reflectarea artistică. Răsturnarea, aplecarea sau coborîrea mîinilor, modifică, prin reprezentarea acestui gest, simbolul iniţial şi semnificaţia lui social-culturală. Schimbarea aceasta de poziţie a reprezentării mîinilor o vom întîlni paralel şi în unele produse etnografice a căror tradiţie e mai apropiată de noi şi care îşi au sursa de inspiraţie şi în ornamentica bazilicală (poziţia mîinilor de ctitori în pictura murală bisericească).

https://biblioteca-digitala.ro

D. Din prezentarea analitică a materialului arheologic referitor la simplexul şi complexul ornamental al figurării mîinii, provenit din ţara noastră, reies unele concluzii parţiale ce trebuiesc fixate :

1) Figurările mîinii în formele documentate arheologic, descoperite pe teritoriul Romîniei, sînt cel puţin tot atît de vechi ca şi cele sesizate pînă acum de toţi cercetătorii problemei, romîni şi străini, ele aparţinînd regiunii de contact mediteranean a Eurasiei. Vechimea lor locală ne face să nu le mai căutăm originea în afara regiunii noastre istorico-etnografice, carpato-balcanice, ci numai să urmărim paralel evoluţia lor internă şi influenţele şi contaminările lor externe, care au dezvoltat continuu unele forme şi variante locale,

2) Cele mai vechi materiale arheologice locale scot în evidenţă conţinutul istoric al acestei figurări. Iniţial, această figurare a fost unul din semnele cultului fertilităţii care a apărut în faza de tranziţie de la cultul fertilităţii agrare la cultul agrar al soarelui, în perioada bronzului şi a fierului. În această lungă perioadă istorică, figurarea mîinii a început să fie asociată paralel şi cu alte semne şi să devină astfel dintr-un simplex un complex ornamental.

3) În societatea bazată pe clase antagoniste, în faza de culminaţie a cultului agrar al soarelui, în plină perioadă sclavagistă, simbolul mîinii se transformă într-un semn dual al opresiunii şi al protecţiei, într-un trofeu şi un apotropeu. Ceva mai tîrziu, în faza de descompunere a cultului agrar al soarelui, tot în perioada sclavagistă, figurarea mîinii prin contaminare externă cu alte motive se transformă într-un simbol al blestemului şi răzbunării (βιαιοθάντος) [86].

4) Semnificaţia aceasta e amplificată prin influenţe de cult oriental, pătrunse din Asia mică în regiunea carpato-balcanică, prin unele culte sincretice. Religia creştină în forma ei incipientă încearcă să şteargă deosebirile de clasă în figurările mîinii, pentru ca în formele ei evoluate, prefeudale şi feudale, să sprijine aceste deosebiri. În feudalism, clasa dominantă leagă figurarea mîinii de simbolul forţei ei materiale, axînd din plin această simbolizare pe lupta confesională.

5) Pe măsura creşterii conştiinţei maselor populare, figurarea mîinii schimbă conţinutul istoric. De la poziţia maselor populare faţă de această figurare se trece la poziţia clasei muncitoare în plină formaţie dialectică.

REPRESENTATION OF THE HAND IN RUMANIAN FOLK ORNAMENTAL ART

This study on the figuration of the hand in Rumanian folk ornamental art begins with an "Introduction" enumerating the more important problems investigated and presenting the method of research.

[86] M. I. Maximova, *Надгробие из Херсонеса*, în Советская археология, XIX (1954), *Concluzii*.

https://biblioteca-digitala.ro

In the first part of the monograph entitled "Preliminary considerations" the author outlines the material and spiritual causes which, in the respective historical circumstances, led to the appearance and development of anthropomorphous ornamental motives in general, and of the hand motif in particular.

The fact which in primitive societies determined the preferential development and utilization of the hand pattern among the other anthropomorphous figurations, was the transformation of the upper limbs from organs of prehension, search, defence and attack, into instruments of manysided and intelligent work. The hand became not only an organ of labour but also a product of labour. Such are the conditions in which the historical process of labour was reflected in the products of magic, primitive religion and art.

Every ornamental representation of the hand emerged hence from a precise, concrete and real form of manual labour to a stage typical of a certain social-cultural organisation. As every nation creates its favourite ornamental motives in accordance with the specific taste prevalent in various epochs, the investigation of certain age-old folk ornaments as historical sources may throw light upon some cultural aspects of ethnogenesis and past historical life.

The second part of the survey, entitled "The main stages in the evolution of the motif", defines the general significance of the term *ornamental figuration* and describes the essential features of the groups of hand motives. The author maintains that in the social systems based upon antagonistic social classes and class struggle, the hand patterns as decorative motif in the art of the dominant classes appear to be doubled and correlated with those in the art of the dominated class. The oldest type of ornamental hand motif in the primitive commune is linked with magical implications : the hand of the hunter, the cattle-breeder in the neolithic age and the grain-grower in the bronze age. Towards the end of the primitive commune the magic figuration of the hand is associated with the mythical representation of the sun, followed by other representations.

In the slave-owning system the dual figuration of the hand developed, blending the old elements of agrarian labour magic with new elements of agrarian mythology. The dual figuration which reflects the difference of contents and form in the art created by the specific outlook of the social classes composing the slave-owning society, marks a new stage in the evolution of the ornamental pattern that will continue in various forms in the feudal and then in the bourgeois art. The emergence of the working class with its specific culture represents a further step in the realistic figuration of the hand in folk art. In the socialist society the ornamental-hand motif develops along the realistic-artistic pattern.

After setting the requisite premises for the scientific investigation of the ornamental hand pattern, the author passes on to the study of the documentary material offered by Rumanian archaeology and ethnography.

https://biblioteca-digitala.ro

The third part of the monograph deals with the documentary material on the figuration of the hand discovered and utilized for the first time by the Rumanian archaeology. This material falls into three groups: a) specimens figuring the hand as ornamental design of a basic occupation (hunting, cattle-breeding, agriculture) or a craft (potters'hands, etc.); b) specimens figuring the hands as an ornamental motif of an ancient Getic-Dacian agrarian cult and c) specimens figuring the hand as ancient Getic-Roman symbols of medecine. To the first groups belong the engravings and paintings on the walls of the neolithic grottos of the Carpathian Mountains, related with the technique of primitive hunting and the fecundity cult; the engravings and incisions of the statuettes of the presumed idols from the bronze and iron age, etc. From the second group, the author analyses the similar representation of the bronze age, the stamps with the hand motif of the masterpotters in the iron age, the funerary stars of hellenistic origin found on the territory of Rumania, the sacred hands of Sabazios and the votive hands on the funerary stars with the Thracian horseman in the slave-owning period, followed by the Serbian "stecaks" in the feudal period. In the third group, the author describes the votive hands dating back to the beginnings of our era, the votive tablets with the hand raised in tribute to the healing gods Aesculapius and Hygeia, the sarcophagus with the carved hands in the angular acroteria, those latter discovered at Apulum and pertaining to the IInd and IIIrd centuries of our era, the vase-shaped stone with the hands outspread, from the feudal period, found at Mogoşoaia.

The survey of the archaeological documentary material relating to the figuration of raised hands leads to some conclusions: 1) if the figuration of the hand pattern is to be found on the territory of our country from ancient times, this motif is consequently of local and not imported provenance; 2) in the ornamental structure of the local motif there are certain features common to the whole Carpathian-Balkan ethnographical and historical region, of which the Rumanians belong; 3) the motif developed under the impact of internal transformation and external influences from its magical forms of mythological significance to artistic and pseudo-artistic forms of aesthetical significance.

In the fourth part of the survey, the author describes the documentary material regarding the ornamental representation of the hand discovered and utilized by Rumanian ethnography. The same method of systematization as above was used in the study.

The analysis begins with the artistic materials belonging to the feudal period. Feudal culture contains numerous artistic survivals of the past. In order to determine the historical content and the artistic forms, the author proceeds from the folklore of the hand, beginning with folk medicine, then analyses it in old Rumanian customary law, in literary works and social psychology. Next the author passes to the analysis of artistic specimens of the hand motif, dividing them into three categories:

— specimens in which the hand is represented together with a working tool;

https://biblioteca-digitala.ro

— specimens in which the hand is represented as a tool;
— specimens in which the hand is represented as a symbol of a tool.

The fifth part of the monograph deals with the "artistic form of the ornamental motif of the hand patterns". The author describes the component elements of the artistic design of the hand motif envisaged in the historical perspective of ornamental genuses, ornamental symbols and types of technical execution.

The final "Conclusions" contain considerations on the correlation between the archaeological and the ethnographical material regarding the figuration of the hand, found in our country. This correlation is considered not mere an example of parallelism or coincidence of ornamental themes, but a proof of historical continuity of this motif from the neolithic age to the XIXth century, which adds new evidence to the scientific documentation concerning the continuity of the Rumanian people on this territory.

The author draws the conclusion that the ornamental hand motif is a formal manner of picturing the hand in its real and potential attributes, correlated with the historical process of labour and the artistic tradition of the motif.

The survey is supplemented by bibliographical notes, containing published and partly hitherto unpublished documentary illustrations and references.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

PĂTRUNDEREA UNOR CREAȚII CULTE ȘI SEMICULTE ÎN CÎNTECUL POPULAR

ELISABETA DOLINESCU
Institutul de etnografie și folclor, str. Nikos Beloiannis, nr. 25, București,
1 ianuarie 1964

Cercetările în domeniul folclorului muzical s-au axat, pînă în prezent, îndeosebi asupra problemelor de structură și în mai mică măsură asupra celor de evoluție istorică. În cercetările noastre actuale trebuie să luăm însă ca îndreptar cuvintele lui Lenin care a spus: „...lucrul cel mai de nădejde în problemele științei sociale... este să nu se piardă din vedere *legătura istorică de bază*, fiecare problemă să fie privită din punctul de vedere al modului *cum a luat naștere în istorie un anumit fenomen, al etapelor principale parcurse de acest fenomen în evoluția sa și, din punctul de vedere al acestei evoluții, să se examineze ce a devenit acum fenomenul dat*" [1].

Pe această cale de cunoaștere științifică a cîntecului popular socotim că trebuie să mergem de aici înainte tot mai accentuat. În domeniul în care ne desfășurăm activitatea, am căutat să urmărim transformările pe care le-au suferit în decursul timpului diferite melodii care circulă și astăzi. Dificultățile unor asemenea cercetări sînt mai mari în privința pieselor populare propriu-zise (la care, pe lîngă problemele originii și evoluției se pot ivi problemele influențelor culte, orășenești etc.) și mai mici în privința creației culte sau de origine orășenească pătrunse în folclor, întrucît se poate identifica melodia de bază de la care s-a pornit. Față de numărul bogat de melodii pe care-l avem, s-a identificat totuși un număr destul de mic de melodii vechi de peste un secol, care mai circulă și în timpul de față.

În urmărirea creațiilor populare sau în stil popular, apărute îndeosebi în publicațiile secolului trecut pînă astăzi, întreprinsă de noi în ultimii ani, am avut prilejul să întîlnim și unele melodii culte pătrunse în repertoriul de largă circulație nu numai al lăutarilor ci și al țăranilor. Din numărul relativ mare al acestora, vom desprinde cîteva care au circulat la noi, unele începînd din prima jumătate a sec. al XIX-lea,

[1] V. I. Lenin, *Opere*, ed. a IV-a, vol. 29, p. 435—436.

https://biblioteca-digitala.ro

iar altele de pe la sfîrşitul secolului trecut, sau la începutul secolului nostru, căutînd să le înfăţişăm în peregrinările lor şi subliniind pe scurt modificările pe care le-au suferit o dată cu pătrunderea în repertoriul popular propriu-zis.

Analiza acestor materiale ne îngăduie să tragem unele concluzii în privinţa etapelor parcurse şi a modificărilor suferite pînă la intrarea în repertoriul popular.

Între melodiile ce prezentăm, unele circulă şi astăzi, iar altele au circulat pînă în deceniile din urmă şi poate că mai circulă şi în prezent.

★

Prima melodie pe care o prezentăm este : „Te îndură de plăcere" de A. Flechtenmacher [2]. După conţinut, piesa aparţine categoriei de „cînteţe de lume", la modă pe atunci, care au luat naştere, parte sub influenţa poeziei voltairiene, parte sub cea anacreontică.

Din punct de vedere muzical, se observă amestecul celor două stiluri : oriental şi occidental, întrepătrundere care s-a produs într-o epocă cînd cele două culturi muzicale erau la fel de influente la noi.

Prima parte a piesei se desfăşoară în diatonic major, iar partea a doua modulează într-un minor cu treapta a patra ridicată, păstrînd aceeaşi tonică şi sfîrşind în modul diatonic iniţial.

Variante ale acestei piese mai găsim la : I. A. Wachmann [3], C. Mikuli [4], Anton Pann [5], Alexis Gebauer [6], D. Vulpian [7], Z. Dimitrescu [8], P. Pîrvescu [9], Gh. Dima [10].

---

[2] A. Flechtenmacher, *Te îndură de plăcere* (*Chanson Moldave*) *pentru cînt şi pian*, Iassy, Bureau de la Feuille Communale, 1846.

[3] J. A. Wachmann, *Mélodies Valaques pour le piano*. I. Roumania (nr. 7 — Chanson), Vienne, chez H. F. Müller (1848).

[4] Charles Mikuli, *Douze airs nationaux roumains recueillis et transcrits pour le piano*, I. Leopold, Wild. 1848, p. 14.

[5] Anton Pann, *Spitalul amorului sau Cîntătorul dorului*, Broşura I, p. 158 găsim cîntecul „Copiliţă fragă eşti destul frumoasă" pe care l-am reprodus după publicaţia în care au apărut toate cîntecele sale de lume. Vezi : Anton Pann, *Cîntece de lume*, transcrise din psaltică în notaţia modernă, cu un studiu introductiv de Gh. Ciobanu, Bucureşti, ESPLA (1955), nr. 136, p. 259–260.

[6] Alexis Gebauer, *Bouquet de mélodies vallaques...*, Buharest, A. Gebauer, nr. 1.

[7] D. Vulpian, *Muzica populară. Romanţe, voce şi piano*, vol. III, nr. 110 şi 226.

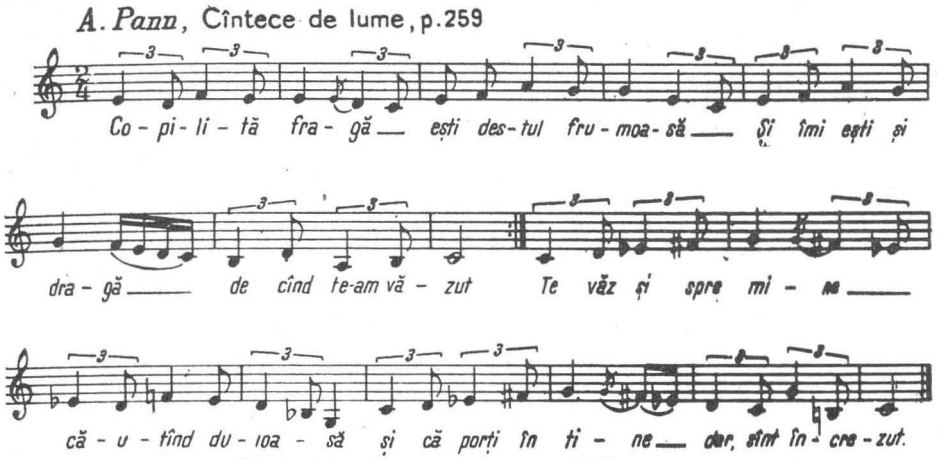
[8] Z. Dimitrescu, *52 hori naţionale din Romînia*, Bucureşti, Tipo-Lito. Z. Dimitrescu, p. 37 („Hora lăutărească").

[9] Pompiliu Pîrvescu, *Hora din Cartal*, Bucureşti, 1908, p. 154, nr. 16 („Hora în două părţi").

[10] Gh. Dima, *Cîntece populare şi melodii vechi romîneşti*, pentru cor de bărbaţi, Caiet V, p. 7.

https://biblioteca-digitala.ro

Menționăm că melodia a păstrat textul numai la variantele lui Anton Pann și la Vulpian dar, bineînțeles, schimbat.


A. Pann, Cîntece de lume, p.259
Co - pi - li - tă fra - gă — ești des-tul fru - moa - să — Și îmi ești și
dra - gă — de cînd te-am vă - zut Te văz și spre mi - ne —
că - u - tînd du - ioa - să și că porți în ti - ne — dar, sînt în - cre - zut.

Ambele variante sînt foarte apropiate, atît melodic cît și arhitectonic, de cea a lui Flechtenmacher, dar versurile de 8 și 7 silabe au fost înlocuite cu versuri de 12 și 11 silabe. Rima este încrucișată atît la Flechtenmacher cît și la variantele Anton Pann și D. Vulpian.

În afară de această categorie a variantelor cu text, remarcăm o a doua categorie de variante „instrumentale" care conțin o nouă parte în final în care apare jocul instrumental bazat pe arpegii. Excepție face doar varianta „Mikuli" care păstrează aceeași formă, ca la A. Flechtenmacher. Dăm ca exemplu de lărgire a formei varianta „Wachmann":

https://biblioteca-digitala.ro

După cum se poate constata din compararea prototipului cu varianta Wachmann, modificările melodice suferite datorită circulației sînt în primul rînd de natură metro-ritmică; se păstrează măsura de $\frac{2}{4}$, dar apar frecvente valori de note punctate, triolete și legato-uri expresive, sau se schimbă chiar măsura din $\frac{2}{4}$ în $\frac{3}{8}$, ca în varianta Z. Dimitrescu.

Toate variantele la care ne-am referit pînă acum au circulat în tipărituri, deci în mediul orășenesc. O dată cu schimbarea mediului și cu pătrunderea în repertoriul țărănesc, melodia se sfarmă adesea, reținîndu-se din ea numai ceea ce s-a părut mai caracteristic interpretului popular. Acesta este cazul cu o ultimă variantă: „Hora în două părți", din colecția P. Pîrvescu.

P. Pîrvescu, Hora din Cartal, p. 154, nr. 16

Aceasta nu mai reține din vechea melodie a lui Flechtenmacher decît doar începutul, și anume primul rînd melodic pe care-l combină cu alte motive melodice de largă circulație populară. Deci, melodia a circulat un timp fie întocmai, fie amplificată cu o parte nouă instrumentală, iar într-o fază mai tîrzie a mai rămas din ea numai un singur fragment melodic.

★

A doua melodie pe care o prezentăm este: „Era noapte-ntunecoasă" din colecția lui Anton Pann[11]. Conținutul piesei este liric, deosebit de al cîntecelor de lume mai vechi.

[11] A. Pann, *Cîntece de lume*, transcrise din psaltică în notație modernă cu un studiu introductiv de Gh. Ciobanu, București, ESPLA, 1955, p. 274 (nr. 146 „Era noapte-ntunecoasă").

https://biblioteca-digitala.ro

A. Pann, Cîntece de lume, p 274

E - ra noap-te-n - tu - ne - coa - să, Al - ba lu - nă lu - mi - nînd,
E - ra-n va - le ră - co - roa - să Glas de bu - cium ră - su - nînd
Ră - tă - ci - tă pe un mun - te Îmi pă - rea că m-am ur - cat
Prin - tre ar - buri fă - ră fruc - te O - bo - si - sem de um - blat

Versurile sînt de 8 silabe alternînd cu 7 silabe, cu rima îmbrățișată. Melodia prezintă, din punctul de vedere al melismelor, urme ale stilului oriental.

Perioada de timp în care circulă melodia este de peste un secol. Am găsit-o publicată — dar cu text schimbat —, în afară de Anton Pann, la următorii: Isidor Vorobchievici [12], I. Vulpian [13], Gustav Weigand [14], C. Brăiloiu și H. H. Stahl [15], G. Cucu [16], Arhiva I. E. F. [17], Il. Cocișiu [18].

Dintre acestea, prezentăm varianta Weigand care circulă cu text popular.

---

[12] Is. Vorobchievici, *Manual de armonie musicalae*, Rudolf Echardt, 1869, p. 93—94 (Visul copilei). Același vezi: *Colecțiuni de cîntece pentru școalele poporale*, III, Viena, 1910 (nr. 21, „Cîntec de primăvară").

[13] D. Vulpian, *Romanțe, voce și piano*, vol. III, p. 40 (nr. 116, „Era noapte mult frumoasă").

[14] G. Weigand, *Die Dialekte der Bukovina und Bassarabiens mit einem Titelbilde und Musikbeilogen*, Leipzig, 1904 (Bat-o focul străinie). Vezi și: E. Riegler-Dinu, *Das rumänische Volkslied*, Berlin, Verlag Walter de Gruyter et Comp., 1940, p. 148 (nr. 114, „Bat-o focul străinie").

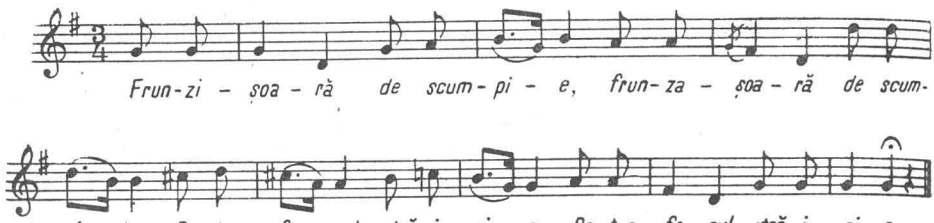
[15] C. Brăiloiu și H. H. Stahl, *Vicleimul din Tîrgu-Jiu*, București, 1936, p. 17, 24 și 28, (3 variante: „O Iroade împărate").

[16] Gh. Cucu, *200 colinde populare*, București, „Arhiva de Folclor", VI, 1936, p. 232 (nr. 186, „Trei crai de la răsărit").

[17] C.I.E.F., inf. 10 543, Cepleniță, Hîrlău-Iași („Astă noapte mamă dragă", romanță cu conținut de militărie).

[18] O variantă asemănătoare a fost culeasă de Il. Cocișiu, la Șanț (Năsăud), în anul 1935.

https://biblioteca-digitala.ro



Din Năsăud (com. Nepos) a fost înregistrat în anul 1955 cîntecul: „Horea văii carelor" pe care-l dăm paralel cu varianta A. Pann pentru a se vedea filiația acestei fraze:

A. Pann, Cîntece de lume, p. 146
1
E - ra noap-te-n - tu - ne - coa - să, Al - ba lu - nă lu - mi - nînd,
Mgt. 551. Com. Nepos (Năsăud) „Horea văii carelor"
2
Va - le mîn - dră cu ver - dea - ță
E - ra-n vă - le ră - co - roa - să glas de bu - cium ră - su - nînd.
cu soa - re și cu dul - cea - ță Tre - ceam prin tine cu greață

În sfîrșit, o variantă a melodiei noastre se află circulînd și în Bulgaria cu textul „Bălgario mila maiko" [19].

[19] Petrov Stojan, *O certi po istoriĭa na bolgórskata, muzikalna kultura*, „Noyca i izkostro", Sofia, 1959, p. 187.

https://biblioteca-digitala.ro

Din punctul de vedere al versificației, variantele nu aduc nici o schimbare, toate utilizînd versuri de 8 și 7 silabe ; doar rima a suferit modificări, în comparație cu prima variantă, astfel că la unele prezintă aspecte întîlnite și în creația populară, iar la altele lipsește total (I. Vorobchievici „Cîntec de primăvară").

Din punct de vedere muzical, schimbările sînt mai importante. Din totalul de 13 variante, numai una păstrează forma melodiei prime a lui Anton Pann : varianta Vulpian, restul folosind numai jumătate din melodia inițială, adică rîndurile melodice corespunzătoare primelor 4 versuri. Menționăm că melodia A. Pann se întinde pe 8 versuri. În privința măsurii, variantele păstrează măsura de $\frac{3}{4}$ folosită și în A. Pann, cu o singură excepție : varianta Is. Vorobchievici „Visul copilei", care este în măsura de $\frac{4}{4}$. Variațiile ritmice constau în punctarea unor durate și în folosirea trioletelor. Din punct de vedere melodic, variațiile, cu excepția variantei Vorobchievici, „Visul copilei", sînt de asemenea destul de mici, constînd uneori din eliminarea totală a melismelor, cum e cazul cîntecelor de stea, de Vicleim și al romanțelor. De altfel, schimbări mai importante nu prezintă nici variantele care au adoptat text popular sau străin, din cauză că originalul însuși conține o structură apropiată creației noastre populare.

Excepție, față de toate celelalte variante, face melodia „Horea văii carelor" înregistrată în com. Nepos, rn. Năsăud, regiunea Cluj, care prezintă totuși unele modificări mai însemnate, prin integrarea melodiei culte în tiparul popular specific acestei zone. Modificările la care a fost supusă melodia originală constau în crearea unui prim rînd melodic oarecum nou, format din contopirea părții a doua a primului rînd melodic cu partea întîi a celui de-al doilea rînd melodic, și cu o ușoară variere melodică a acestuia. Rîndurile melodice III și IV sînt de asemenea variante melodice, păstrînd totuși pilonii, așa încît originalul poate fi recunoscut ușor. Mai trebuie să adăugăm și interpretarea rubato, care contribuie în plus la specificul dialectului în care a fost integrată melodia de origine cultă — sau mai bine spus la „năsăudenizarea" sa.

★

https://biblioteca-digitala.ro

Prezentăm un alt exemplu [20] important pentru felul în care melodia de origine cultă, sau semicultă este integrată de popor în patrimoniul său artistic. Este vorba de romanța „Fiul de rege și priveghetoarea". Textul este creația lui George Sion [21], dar autorul muzicii nu se cunoaște. Melodia a circulat în Muntenia și mai ales în București, fiind culeasă de curînd de la lăutari [22].

După cum se poate constata, melodia este alcătuită din patru rînduri melodice, construite pe versuri alternante de 10 și 9 silabe, divizate ca structură, în 5 + 5 și 5 + 4 silabe. Melodia de romanță a pătruns și în Ardeal la Intregalde-Ghioncani (rn. Cîmpeni, reg. Cluj), devenind cîntec de seceră: „A cununii":

Ca măsură, s-a păstrat $\frac{3}{4}$ și în varianta cu text popular. Modificările sînt însă melodice. Melodia originară fiind construită pe versuri de 10 și 9 silabe, iar versul popular avînd doar 8 sau 7 silabe, la ce modi-

[20] Gh. Ciobanu, *Despre factorii care înlesnesc evoluția muzicii populare*, „Revista de folclor", I (1956), nr. 1—2, p. 13.

[21] G. Sion, *O sută una fabule*, Brașov, Ciurcu, 1892, p. 21, nr. 14.

[22] C.I.E.F., inf. 24 067, Clejani, com. Videle, reg. București.

https://biblioteca-digitala.ro

ficări a fost supusă? În primul rînd, din melodia inițială au fost eliminate unele sunete, iar altele s-au contopit pentru a ajunge la măsura versului nostru popular. Concentrarea a fost posibilă datorită împărțirii simetrice a versului — deci și a melodiei —, comună și creațiilor populare. În afară de aceasta, în partea a doua a melodiei se adoptă unele formule melodice cu profil descendent, obișnuite în regiune.

Prin aceasta melodia capătă oarecum alt aspect și chiar o altă intonație, fără să devină totuși de nerecunoscut.

Melodia a pătruns și în Macedonia, circulînd și la aromîni, avînd aceeași măsură și chiar același număr de silabe ca și romanța [23].

Vanghele T. Millio, – Cîntece populare macedonene, p. 10

★

În sfîrșit, prezentăm o ultimă melodie. În anul 1912, Al. Voevidca [24] a cules un cîntec cu textul:

Pasăre galbenă-n cioc
Rău mi-ai cîntat de noroc...

[23] Vanghele T. Millio, *Cîntece populare macedonene culese de...*, 1928, p. 10 („Ocliul di amură").

[24] Vezi: M. Friedwagner, *Rumänische Volkslieder, aus der Bukovina*, I. Band, Liebeslieder. Verlag Konrad Triltsch, Würzburg, 1940, p. 157 (Notat: A. Voevidca).

https://biblioteca-digitala.ro

a cărui melodie este de origine indiscutabil orășenească — poate semicultă, dacă nu chiar cultă — după cum ne dovedește nu numai factura tonală a melodiei, ci și mersul prin terțe pe intervalul de nonă din al treilea rînd melodic.

M. Friedwagner, Rumänische Volkslieder aus der Bukovina, p. 157

După anul 1920 au fost culese în Moldova alte două variante [25] iar în Muntenia a treia [26], toate avînd același text :

Foaie verde arțaraș
Am iubit un ciobănaș

dar și aproape aceeași melodie. Textul, cu conținut idilic, fiind creație orășenească, întocmai ca și melodia, presupunem că acesta este textul original, în nici un caz nu este cîntecul „Pasăre galbenă-n cioc" sau altele. Varianta culeasă de I. Bohociu se deosebește de celelalte prin măsura de $\frac{2}{4}$ în loc de $\frac{6}{8}$, iar varianta culeasă de G. Galinescu prezintă variații melodice mai mari (începutul melodic se diferențiază în prima parte), rămînînd constant, în toate variantele, intervalul de nonă prezentat prin terțe succesive.

Melodia fiind construită pentru versuri de 7 sau 8 silabe, se înțelege că adaptarea unui text popular nu mai impune modificări în structura melodiei.

Tot în Moldova, melodia se întîlnește ca joc, cu titlul : „Verde-i crîngul și umbros" [27]. Posibilitățile tehnice ale viorii, ca și stilul specific instrumentului au impus unele variații, mai ales ritmice, față de melodia inițială.

[25] I. Bohociu (Vezi f. a 112) ; G. Galinescu, C.I.E.F. (Vezi culegerea G. Galinescu).
[26] M. Vulpescu, *Cîntecul popular românesc*, București, 1930, p. 60.
[27] C. Prichici, *125 melodii de jocuri din Moldova*, București, ESPLA, 1955, p. 25.

https://biblioteca-digitala.ro

De asemenea, tot Moldova oferă încă un exemplu : un cîntec haiducesc intitulat „Codănaș" [28]. Melodia păstrează primele două rînduri melodice iar în partea a doua se contaminează cu alte două rînduri melodice luate dintr-un cîntec de copii tot de origine cultă : „Vine, vine, primăvara", de N. Saxu [29].

A.I.E.F., F.A. 119- Cepleniţa 1949
1
Foa - ie ver - de ș-o săl - cea, Foa - ie ver - de ș-o săl - cea,
N. Saxu, Cîntece romînești pentru școala primară, p. 115
2
Vi - ne vi - ne pri - mă - va - ra
Co - dă - naș la crîș - mă bea, Co - dă - naș la crîș - mă bea
Flo - ri - ce - le pe cîm - pii, Hai să le-a-du - năm co - pii.

[28] C.I.E.F. (Vezi f. a. 119, Cepleniţa în 1949).

[29] [E. Saxu și G. Breazul], *Cîntece romînești pentru școala primară* (Ministerul culturii naționale și al cultelor), București, 1943, p. 115 („Vine, vine, primăvara").

https://biblioteca-digitala.ro

Ca și alte melodii, și aceasta a trecut munții, ajungînd în părțile Năsăudului și chiar ale Maramureșului. Din Năsăud am găsit deocamdată 3 variante : un cîntec de joc cu textul „De cînd tu bade, te-ai dus" cules în anul 1935 și publicat de Il. Cocișiu în anul 1938 [30], o melodie de joc : „Roata femeilor" [31] și o melodie de nuntă „Cînd ia cununa miresii" [32]. Dăm două exemple :

Il. Cocișiu, Cîntece populare romînești, p. 134
a
De cînd tu ba — de te-ai dus Ne-gu — răn poar-
Mgt. 544 e Sant-Năsăud „Rit. nuntă". „Cînd ia cununa miresii"
b
tă s-a pus și pe po — mii din gră-
Mi-rea-să din ji — ță bu-nă
di — nă Și la mi — ne la i — nim'
Du-pă cu-nu-na de flori

Pătrunderea în alt grai muzical, cu alte trăsături stilistice, a impus modificări mai mari, atît ritmice cît și melodice. Din punct de vedere ritmic întîlnim opoziția iamb-troheu, sau troheu-iamb — ca în ex. 16 a — obiș-

[30] „Albina", 1938, nr. 1/28 (Vezi : Il. Cocișiu, *Cîntece populare romînești*, București, Ed. muzicală, 1960, nr. 134).

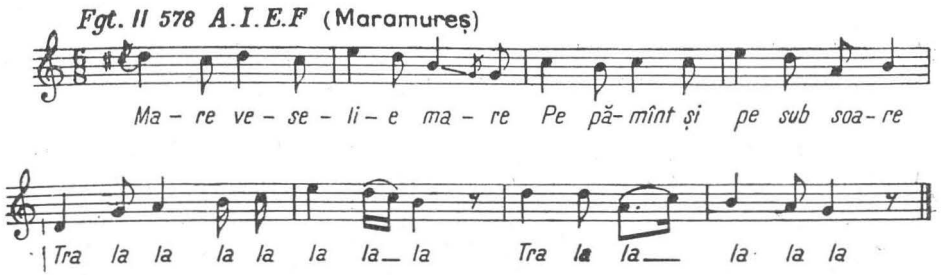
[31] C.I.E.F., mg. 550 K. Șanț-Năsăud (1955).

[32] C.I.E.F., mg. 544 c. Șanț-Năsăud-Cluj (1955).

https://biblioteca-digitala.ro

nuită în regiune, dar pe care nu o întîlnim în Moldova. Din punct de vedere melodic dispare mersul prin terțe, linia melodică devenind mai cantabilă și cu sinuozități care pot fi aflate și în creațiile populare ale regiunii.

Varianta maramureșană vehiculează un text cu conținut nou [33].



De remarcat că graiul muzical maramureșan n-a avut — am putea spune — nici o influență asupra structurii melodiei inițiale, prezentînd același ritm de $\frac{6}{8}$ bazat pe repetarea troheului și păstrînd chiar intervalul de nonă de care am amintit.

★

Din cele prezentate mai sus se pot desprinde cîteva concluzii și anume :

1. Melodiile de proveniență orășenească, culte sau semiculte, cu circulație pe o arie întinsă, pătrund de cele mai multe ori în masa largă populară, integrîndu-se în creația acesteia.

Gradul modificărilor la care sînt supuse melodiile culte în procesul integrării este determinat mai ales de 2 factori : a) depărtarea de locul și mediul în care au luat naștere ; b) vigoarea trăsăturilor stilistice ale dialectelor în care pătrund.

2. Modul de integrare a acestor melodii culte se face fie prin modificări ritmice, melodice și de formă care au loc în procesul de interpretare — modificări aduse în sensul specificului ritmic, melodic și de formă arhitectonică a regiunii în care pătrund — fie prin execuția rubato. În cazul de necorespondență a metrului de versificație cult cu cel popular — modificările melodice se fac prin adaptarea melodiei culte pe măsura versului popular, prin eliminarea unor sunete neesențiale sau prin contopirea altora.

3. Un alt mod de integrare se face prin reținerea de către interpretul popular — dintr-o melodie — numai a unui fragment muzical

[33] C.I.E.F., fg 11 578 a (Maramureș).

https://biblioteca-digitala.ro

ce-i pare mai realizat. Astfel, prin procedeul centonizării (unirii cu alte fragmente provenite de la alte melodii) iau naştere creaţii noi.

În cele expuse mai sus am prezentat doar cîteva procedee de integrare a melodiilor orăşeneşti în patrimoniul creaţiei noastre populare. Ne-am limitat doar la ceea ce ne-a oferit analiza exemplelor prezentate.

PENETRATION OF CULTURED AND SEMI-CULTURED MUSICAL COMPOSITIONS INTO THE FOLK SONGS

In this paper the author discusses the problem of the penetration of cultured and semi-cultured musical compositions into the Rumanian folk repertory describing some of the processes employed in folk practice. The processes are illustrated by the analysis of the variants of four urban melodies assimilated at various epochs. The survey leads to the determination of the channels of penetration, whence the author draws the following conclusions :

1. The degree of alteration to which the art melodies are subjected in their process of assimilation depends on the one hand upon the distance from the place and medium where the tunes first come into existence and, on the other, upon the vigour of the stylistic features of the dialect into which they are introduced.

2. The alteration occurring in melody, rhythm, structure and even movement, are accomplished according to the specific features of the region in which they are adopted.

3. The contamination or the creation by cantonization (combination with fragments drawn from other melodies) is a fairly freqvent phenomenon.

https://biblioteca-digitala.ro

DIN ISTORICUL CERCETĂRILOR DE ARHITECTURĂ POPULARĂ ROMÎNEASCĂ

PAUL HENRI STAHL

Institutul de studii sud-est europene, str. I. C. Frimu, nr. 9, București

2 februarie 1964

Studiile noi de arhitectură populară înfățișează aspecte însemnate ale vieții țărănești actuale și ale trecutului poporului romîn. Prin numărul, ca și prin varietatea problemelor dezbătute, ele întrec în importanță studiile publicate în trecut și sînt menite să înlăture lipsuri însemnate ale cunoașterii etnografice, artistice sau istorice ale satelor. Totuși, și aci ca și în alte domenii ale științei romînești, trebuie amintită munca plină de abnegație dusă adesea în condiții improprii, a multora dintre cercetătorii mai vechi.

Dezvoltarea cercetărilor de arhitectură rurală romînească s-a petrecut încet, cu greutate. Monografiile locale, de sate sau de regiuni, simple prezentări de fapte asemănătoare cu culegerile vechi de folclor, lipseau pentru cea mai mare parte a țării noastre. Cu atît mai puține erau studiile propriu-zise, care să lămurească problemele privind formele pe care le îmbracă locuința și construcțiile anexe, teritoriul pe care se găsesc, originea și vechimea lor, relațiile cu arhitectura popoarelor vecine. Însuși gîndul importanței pe care studiul arhitecturii îl poate avea pentru istoria poporului romîn s-a închegat tîrziu, cu atît mai tîrziu cu cît era vorba nu de monumente cu caracter istoric, vechi, ci de simple construcții țărănești.

În cele ce urmează nu dorim și nici nu putem epuiza materialul privind istoricul cercetărilor de arhitectură populară, cu atît mai mult cu cît nu au fost făcute studii speciale în această direcție. Din publicațiile mai vechi pe care le cunoaștem, vor fi prezentate acelea care par mai însemnate și se referă la case și acareturi, precizînd din ce punct de vedere a fost făcut studiul respectiv și ce anume aduce el nou. Cînd este vorba de aspecte mai însemnate se face și o scurtă expunere a ideilor.

★

Vechile noastre documente nu vorbesc despre locuințele țărănești; rar se amintește anul înălțării unui monument religios, dar înfățișarea

Rev. etn. folc., t. 9, nr. 3, p. 275–291, București, 1964

https://biblioteca-digitala.ro

lui rămîne mai totdeauna în umbră. Referindu-se la războaie, domnii, tratate comerciale, relații internaționale — în general probleme cu caracter mai larg — sau numai la simple acte de proprietate, ele reflectă în mică măsură viața țărănească. Aceasta din urmă apare mai ales cînd este vorba de acte de proprietate. Obiceiurile, muzica, dansul, literatura orală, ca și aspectele ce ne preocupă în această lucrare, rămîn în umbră. Unele detalii apar în cronicari, dar ele sînt mai toate privitoare la monumente domnești, boierești, orășenești. Interes prezintă însă actele ce consemnează aspecte de tehnică, alcătuite cu ocazia reparațiilor diferitelor monumente; puțin studiate, ele se depărtează însă de tema lucrării de față. Catagrafiile secolului al XIX-lea surprind și ele unele aspecte ale arhitecturii țărănești, dar nu pot forma de fel studii propriu-zise, ci numai materiale pentru întocmirea unor studii.

În descrierile călătorilor străini care au vizitat țara noastră, se găsesc informații referitoare la locuințele țărănești. Ele au însă lipsuri însemnate, rezultînd dintr-o descriere rezumativă sau cu caracter literar, ce relevă mai totdeauna aspecte generale. Unele din aceste informații sînt precise și cuprind alături de date pitorești fapte interesînd studiul științific, dar și înțelegerea lor nu este posibilă decît celui care a cercetat în prealabil locuințele înregistrate prin studii mai recente. Despuierea sistematică a informațiilor cuprinse în cărțile călătorilor, așteaptă să fie făcută.

Deși păstrează un caracter pur descriptiv și au alt obiectiv decît cunoașterea și explicarea arhitecturii, trebuie menționate ca primele cercetări științifice publicațiile medicilor progresiști în a doua jumătate a secolului trecut și începutul acestui secol. Uimiți și adesea revoltați de starea mizerabilă în care trăiau cei mai mulți dintre țărani, uimire care fusese mai devreme exprimată în repetate rînduri și de către călătorii străini, un număr din cei mai însemnați medici din țara noastră încep să se preocupe de cultura materială țărănească. Ideea, nouă pentru acea vreme, că felul de trai înrîurește sănătatea și că prin urmare condițiile grele de viață ale țăranilor sînt cele care explică marele număr de boli ce le macină sănătatea, determină pe medici să pornească o adevărată campanie prin ziare, cărți, discursuri publice. „Locuințele celor mai mulți săteni sînt rău construite, consistînd din niște bordeie al căror acoperiș abia se înalță cu cîteva palme de la suprafața pămîntului, și care printr-o ferestruie abia poate primi puțină lumină și aer"[1]. „Știu că într-un sat alcătuit din bordeie anevoe poate ieși cineva din obicei, nici chiar proprietarul, pentru că o casă deasupra pămîntului între bordeiele din pămînt seamănă cu cioara albă între cele negre. Aici însă este chemată autoritatea să intervină"[2].

Doctorul C. I. Istrati analizează minuțios[3] defectele de salubritate ale casei țărănești.

---

[1] Dr. Sutzu, *Alienatul în fața societății și a sciinței*, București, 1877.

[2] Dr. Gh. Crăiniceanu, *Igiena țăranului romîn*, București, 1895, p. 103.

[3] *O pagină din istoria contimporană a Romîniei, din punct de vedere medical, economic și național*, București, 1880.

https://biblioteca-digitala.ro

În general, toate aceste publicații ale medicilor fac o scurtă descriere a locuinței (alături de alimentație, îmbrăcăminte, obiceiuri, lipsă de cultură) care să motiveze și să explice problemele sănătății și măsurile pe care le preconizează. În acest mod, interesul nostru pentru ele rămîne adesea pur documentar. Totuși, printre ele se disting cîteva lucrări, care deși scrise în primul rînd pentru același scop al sănătății publice, ne dau descrieri detaliate și în același timp reprezintă încercări de clasificare și uneori explicare a locuințelor.

Doctorul N. Manolescu publică în 1895, la București, lucrarea intitulată: „Igiena țăranului. Locuința, iluminatul și încălzitul ei. Îmbrăcămintea. Încălțămintea. Alimentația țăranului în deosebitele epoci ale anului și în deosebitele regiuni ale țării". Locuința este descrisă amănunțit și în ceea ce privește tehnica de construcție. El clasifică fundațiunea caselor după cum sînt situate sub sol (la bordeie), la nivelul solului (la cîmpie) și peste sol (la deal). Apoi descrie pardoseala și pereții, la care distinge cinci tehnici: gardul lipit cu pămînt, pămîntul bătătorit, lemnele încheiate și lipite cu pămînt, piatra și cărămida. Deși cartea se referă la întreaga țară romînească din acea vreme, din descrierile pe care le face și mai ales din menționarea regiunilor în care întîlnește diferitele tehnici, reiese că se întemeiază în special pe material cules în Oltenia și Muntenia. La acoperiș remarcă din nou deosebiri între cîmpie, deal și munte; menționează deosebirile dintre locuințele celor bogați și ale celor săraci. Ușa, fereastra, tavanul, tencuiala, văruirea casei, sînt arătate mai pe scurt. Analizînd vatra și construcțiile legate de ea, deosebește clar vatra de la cîmpie la care hornul trece de acoperiș, de cea de la munte la care hornul se oprește în pod. În ceea ce privește planurile, pomenește tinda cu cele două odăi și precizează că dintre acestea numai una singură este locuită. Remarcă așezarea tindei: „în genere este spre apus, și camera spre răsărit" (p. 38). Mai departe descrie mobilierul, pe scurt, dar cu aspecte esențiale. — Bordeiele sînt analizate aparte; pare a cunoaște mai bine pe cele din Muntenia, și dintre acestea pe cele din Teleorman. Vorbește despre bordeiul compus din gîrlici, sală (ce cuprinde vatra și hornul) și cameră (situată la dreapta, spre răsărit, avînd în ea soba oarbă); vorbește de bordeiele la care apare și în stînga sălii o încăpere. În privința construirii pereților bordeiului, descrie pe cel format din gard (nuiele împletite) lipit cu lut și baligă, la care acoperișul este susținut tot din nuiele împletite. Descrie de asemenea bordeiul folosit de populația cea mai săracă, la care pereții nu erau căptușiți cu nimic. Apoi amintește și forma mai nouă de bordei cu pereții în parte (pe jumătate) ridicați peste nivelul solului. Precizează că în Moldova în fața „sobei" (?) stă pe vatră un coș mare, piramidal, deosebit de cel din Oltenia și Muntenia. În general, soba oarbă o consideră caracteristică pentru casa din cîmpie. Se oprește și asupra combustibilului, analizîndu-i înrîurirea asupra sănătății.

https://biblioteca-digitala.ro

Din punctul de vedere care ne interesează, meritele lucrării analizate sînt însemnate. Este prima şi cea mai amănunţită descriere a tehnicilor. Prin felul în care prezintă lucrurile, reiese că pentru el există trei mari grupe de locuinţe: a) casa de la cîmpie (joasă, aşezată pe sol, cu pereţi de pămînt, nuiele împletite, cu acoperiş de paie, coceni, iarbă, pămînt, stuf, cu vatra largă şi horn ce trece de acoperiş, cu sobă oarbă); b) casa de la deal şi munte, mai salubru construită (ridicată pe temelie, cu pereţi de lemn, acoperită cu şindrilă, cu horn ce urcă numai pînă în pod); c) bordeiul. Dar autorul nu merge mai departe, ci rămîne la descriere. Lipsa explicaţiilor este datorată în primul rînd, credem, scopului pe care-l urmărea; ameliorarea sănătăţii ţăranilor. În acelaşi timp, formaţia şi cunoştinţele lui erau altele decît ale unui arhitect sau ale unui etnograf.

Deşi mai puţin precisă în ce priveşte relatările asupra tehnicii, lucrarea doctorului Gh. Crăiniceanu (Igiena ţăranului romîn. Locuinţa, încălţămintea şi îmbrăcămintea. Alimentaţia în diferite regiuni ale ţării şi în diferite timpuri ale anului; Bucureşti, 1895) este totuşi superioară. De altfel, cu ea a căpătat premiul Academiei Romîne pe tema „Igienei ţăranului romîn". Autorul, pe lîngă faptul că se preocupă de mai multe aspecte ale locuinţei, încearcă pe alocuri unele explicaţii. El înţelege şi însemnătatea informaţiilor statistice pentru demonstraţia temei pe care o urmăreşte. Autorul face şi o scurtă introducere istorică; la venirea lui Traian în Dacia, el presupune că acesta a găsit locuinţe lacustre, aşa cum se arată pe columna lui din Roma; în realitate este vorba de case înălţate pe pari, a căror apartenenţă ca şi fidelitate de reproducere ne par îndoielnice[4]. Crăiniceanu împarte locuinţele romîneşti din vremea lui după materialul de construcţie al pereţilor ca şi după temelia lor. Astfel se foloseşte o clasificare obişnuită pentru acea vreme, utilizată şi în statisticile oficiale ale statului ca şi în cercetările celorlalţi medici. Este vorba de case din zid, din lemn, din pămînt (printre care se aşază şi cele din nuiele) şi de bordeie, care sînt succesiv puse pe hărţi în care se vede importanţa diferitelor case[5].

Fără a insista în text, autorul dă un mare număr de planuri de locuinţe, cu vatra, mobilierul şi aşezarea lui. Este evident astfel şi interesul etnografic al lucrării, cu atît mai mult cu cît este vorba de primele publicări îngrijite de planuri. În unele cazuri este vorba de adevărate relevee. La orînduirea planurilor, nu remarcăm o ordonare care să ne facă înţelese legăturile dintre ele şi nici nu ni se vorbeşte despre răspîndirea lor teritorială. Dar din însăşi alegerea unor anume planuri reies cîteva din principiile care l-au călăuzit pe autor. Găsim astfel că el a ales după criteriul regiunii (casă din Moldova, din Argeş, din Dîmboviţa, din Olt, din Teleorman); după criteriul reliefului (casă de munte,

[4] Se repetă de fapt părerea emisă mai înainte de B. P. Hasdeu asupra locuinţelor lacustre din Dacia, în *Istoria critică a romînilor*, vol. I, p. 229 sq.

[5] Interpretarea hărţilor este îngreunată de faptul că autorul raportează proporţia diferitelor locuinţe la 1 000 familii, adică: ce număr de bordeie există la 1 000 familii locuind în cutare judeţ, şi aşa mai departe.

https://biblioteca-digitala.ro

de cîmpie); după criteriul numărului de încăperi; după starea socială a proprietarului (casă răzăşească, de clăcaş, de clăcaş sărac, casa bogătaşului de ţară, casa celui mai sărac ţăran, primarele comunei, casa unui ţăran avut, casa unui proprietar mare sau arendaş de moşie, casă boierească). La fiecare plan menţionează şi materialul de construcţie, care pare şi el a fi intervenit la alegerea exemplarului reprodus în lucrare. În general nu putem vorbi la nici unul din criteriile de clasificare, de o clasificare completă, riguroasă, sistematică. Dar este evidentă grija de a se prezenta o cît mai mare varietate, care să răspundă la cele mai însemnate surse de variaţie (mediu natural, mediu social, material de construcţie). Raportînd exemplarele alese la faptele pe care le cunoaştem astăzi, putem spune că doctorul Crăiniceanu a avut talentul necesar de a cunoaşte şi alege planuri reprezentative pentru acea vreme, prin importanţa şi numărul lor mare.

Citäm aci şi lucrările doctorului Charles Laugier, a cărui pricepere şi dragoste pentru studiul ţărănimii sînt cunoscute. Născut şi trăind în Romînia, a urcat pe rînd treptele ierarhiei medicale, ajungînd spre sfîrşitul vieţii medic şef al Olteniei. El a înţeles că lupta pentru o sănătate mai bună este în acelaşi timp lupta pentru ridicarea nivelului cultural şi material al ţărănimii. Împins de aceste năzuinţe, a strîns în paralel un preţios material de medicină populară, de folclor, de civilizaţie ţărănească[6]. În 1922 înfiinţează şi apoi conduce revista „Arhivele Olteniei", în care problemele de istorie, folclor, etnografie, arheologie, ocupă un loc însemnat. Spre sfîrşitul vieţii organizează o vastă acţiune de strîngere a unui material privitor la viaţa satelor noastre, pe baza unui formular unic. Materialul s-a pierdut după moartea lui. Datele privitoare la locuinţele ţărăneşti, strînse mai timpuriu în fostul judeţ Dolj, au fost însă publicate. Întrucît le folosim în alte lucrări nu ne oprim aci asupra lor.

Deşi rezumat în cuprinsul unui singur articol, studiul doctorului P. Cazacu[7] are o dublă însemnătate, prin informaţiile statistice pe care le pune la dispoziţie şi prin atitudinea hotărîtă pe care o ia faţă de faptele constatate. În vederea congresului ştiinţelor sociale din acea vreme, se trimite medicilor de plasă un formular de cercetare asupra locuinţelor. Rezultatele generale ale acestei anchete sînt prezentate la congresul amintit de către doctorul Cazacu şi apoi publicate. Spre a face înţeleasă semnificaţia datelor culese, autorul emite o serie de consideraţii generale privind mai întîi diferitele materiale şi procedee de construcţie, cu însemnătatea lor asupra sănătăţii, şi rezumă în acelaşi timp prevederile legii din 1894 referitoare la alinierea şi modul de construcţie al caselor[8]. Apoi analizează situaţia constatată la 7 ani după ce regulamentul

[6] *Sănătatea în Dolj* (Craiova, 1908) şi *Etnografia medicală a Olteniei* (Craiova, 1925).

[7] *Locuinţele sătenilor*, publicat în „Viaţa romînească", Iaşi, 1906, p. 540—551.

[8] Regulamentul despre care este vorba, trebuia aplicat în decurs de 5 ani de la data apariţiei în Monitorul Oficial (din 14 iunie 1894). Pentru aplicarea lui se hotăriseră sancţiuni care n-au fost însă aplicate. Ca şi multe alte prevederi ale legilor din acele vremuri şi această dispoziţie nu a putut fi adusă la îndeplinire. Cei mai mulţi dintre politicienii vremii erau jurişti cu formaţie adesea străină, pentru care totul era să găseşti o lege ce ţine seama de cîteva principii

https://biblioteca-digitala.ro

trebuia aplicat, făcînd aprecieri severe asupra schimbărilor neînsemnate petrecute. La cele 28 509 locuințe studiate[9], se arată materialul de construcție, proporția celor văruite, numărul de încăperi al casei. Datele privind condițiile de locuire sînt deosebit de semnificative. Astfel, punînd laolaltă casele cu o odaie, cele cu odaie și tindă și cele cu două odăi din care numai una era locuită, găsește că în 82,9% din cazuri se locuiește într-o singură încăpere. Adaugă apoi că în 63,56% din cazuri vatra se găsește în odaia de locuit, și în restul cazurilor în tindă, șopron sau într-o bucătărie propriu-zisă. „Acestea sînt constatările făcute prin ancheta noastră asupra locuințelor sătenilor. Nu cred să fie nevoie să adaug cuvinte explicative; cifrele și faptele de mai sus sînt mai convingătoare și mai elocvente decît discursurile înfloritoare ale politicienilor asupra buneistări financiare sau excedentelor bugetare și ne arată proveniența acestora din urmă. De pe spinarea țăranului, luîndu-i-se tot și silindu-l să trăiască în locuințe mai proaste decît grajdurile de vite de muncă ale marilor agricultori, s-au creat excedentele bugetare și palatele splendide admirate de orășeni. Am convingerea că nu prin legi făcute de parlamente, compuse din mari proprietari, arendași și avocații lor și că nu prin regulamente formulate după ultimele date ale științei din birouri, se poate schimba în mod simțitor starea economică și culturală rea a țăranilor, de care depinde și starea locuințelor lor. E nevoie de o schimbare adîncă a întregii noastre vieți și a îndrumărilor noastre de pînă acum" (p. 551).

Istoricii de artă care au studiat în trecut arhitectura românească s-au preocupat destul de puțin de locuința țărănească. Ion Voinescu publică în 1921 *Monumente de artă țărănească din Rомînia*, în care pe lîngă mobilier, troițe, cule și conace boierești, apar și un număr important de locuințe țărănești. Neînsoțită de un text, simplă prezentare de fotografii, lucrarea are totuși însemnătate prin două aspecte ale ei: este vorba de locuințe fotografiate spre începutul acestui secol, vreme la care fotografiile de case sînt rare, fiecare exemplar reprodus fiind prețios din acest punct de vedere; apoi, el a dat la lumină aspecte monumentale de arhitectură țărănească puțin cunoscute, înregistrate mai ales în părțile de munte ale Olteniei și Munteniei (case, porți de lemn).

Mai însemnat a fost aportul lui Al. Tzigara Samurcaș. Critic de artă cu o formație științifică superioară, are meritul de a fi atras primul atenția în chip sistematic asupra artei țărănești, într-o vreme cînd aceasta din urmă era prea puțin băgată în seamă. Începutul unei colecții de artă populară, ca și clădirea unui muzeu special pentru această colecție, sînt rodul unei activități depuse timp de o viață întreagă. În domeniul arhitecturii a cules

ideale, să o faci să corespundă cu constituția statului și apoi să o publici fixînd pedepse, pentru ca totul să se îndrepte. Dar, pentru ca prevederile asupra locuințelor să se fi putut înfăptui, trebuia mai întîi să se asigure țăranilor baza materială necesară, lucru imposibil în statul din acea vreme.

[9] Formularele-anchetă au fost distribuite medicilor de plasă care le-au folosit în special în localitățile unde lucrau. A fost deci vorba de localități ceva mai ridicate decît va fi fost media generală a satelor din acea vreme. Autorul a publicat rezultatele raportîndu-le la 1 000 cazuri (promil). Pentru o mai ușoară înțelegere le prezentăm în forma obișnuită a procentajului.

https://biblioteca-digitala.ro

mai ales aspectele interesînd arta (fotografii, desene, stîlpi sculptaţi, cosoroabe); vestita casă a lui Antonie Mogoş, meşter ţăran din Ceauru-Gorj, este adusă în Bucureşti de către el. Din lucrările pe care le-a publicat, nu putem desprinde o clasificare a arhitecturii, şi nici indicaţii largi asupra tehnicilor sau istoricului. Dar analiza formelor artistice, deşi nu ne preocupă aci, merită să fie menţionată [10].

Studiile lui George Oprescu, publicate în ţară sau în străinătate, ca şi cursurile ţinute în universitate, se opresc în repetate rînduri asupra culturii materiale ţărăneşti. Desigur atenţia cade în special asupra aspectelor de artă. „Nu e rolul meu să studiez casa ţăranului în planul său şi detaliile sale de arhitectură. Acest rol ar reveni mai degrabă etnografilor sau acelor care se ocupă cu geografia umană [11]. În tratarea pe care o face, George Oprescu insistă în special asupra portului, mobilierului, ţesăturilor de interior, ceramicii; totuşi şi locuinţa este studiată. În expunerea problemei, autorul împarte locuinţele după decorul lor, în case de munte (caracterizate printr-un decor în lemn, aşezat pe stîlpi, pe grinzi, pe ciocîrlanii de pe acoperiş, pe uşi şi pe ferestre) şi case de cîmpie în care domină decorul cu zugrăveli colorate şi cel cu aplicaţii din tencuială. El subliniază înrudirea artei romîneşti în lemn cu cea a nordului european, element important care, alături de alte aspecte, leagă arhitectura romînească în lemn de cea nordică europeană.

Un loc aparte în literatura de specialitate ocupă monografiile de regiuni şi mai ales de sate. Ele încep să se înmulţească pe măsură ce trece timpul; primele lucrări de interes pot fi citate însă încă din a doua jumătate a secolului trecut. Scopul, şi mai ales modul de tratare al celor mai multe din ele este departe de a fi ştiinţific, deşi autorii lor mărturisesc mai totdeauna în prefaţă dorinţa de a face ştiinţă. Scrise în bună măsură de către oameni fără formaţie ştiinţifică de specialitate, conţinutul lor este din cele mai ciudate; o bună parte din material este inutil. Biografia autorilor sau a diferitelor persoane din localităţile monografiate, disputele dintre autor şi alte persoane, fotografia autorului, a gării, a primăriei, a şcolii, se întîlnesc obişnuit. Lipsesc însă reprezentările aspectelor care ar fi prezentat un interes real de a fi cunoscute. Totuşi ele cuprind şi lămuriri folositoare; se recunosc aspectele prevăzute în diferitele programe de monografii care circulau fie în Transilvania fie în alte regiuni. Nu insistăm asupra acestor monografii, ele necesitînd un studiu special care să lămurească scopul, programul de cercetări ca şi lucrurile noi pe care le-a adus fiecare[12]. Informaţiile asupra locuinţelor sătenilor, deşi relativ puţine, sînt totuşi folositoare. O distincţie netă trebuie făcută însă între numărul

[10] Cele mai însemnate lucrări în acest domeniu sînt *L'Art du peuple roumain* (Genève, 1925) şi *Izvoade de crestături ale ţăranului romîn* (Bucureşti, 1928).

[11] *Arta populară romînească*, curs ţinut la Universitatea din Bucureşti în anii 1939—1940.

[12] O prezentare a cîtorva dintre aceste monografii este făcută de Ion Chelcea, în *Literatura monografică a satelor noastre şi problemele în legătură cu studiul satului romînesc. Momente principale* (Cluj, 1933, colecţia „Satul şi Şcoala", nr. 7); autorul face o distincţie între ele arătînd scopul pe care îl urmăreau, programul, şi dă o bibliografie. O serie de monografii pot fi găsite în lucrarea lui Victor Tufescu şi Ana Toşa, *Bibliografia geografică sumară a Romîniei* (Bucureşti, 1947); unele din aceste monografii cuprind şi informaţii cu caracter antropogeografic.

https://biblioteca-digitala.ro

cel mai mare al acestor lucrări, alcătuite de nespecialişti, şi cele cîteva care, fiind alcătuite de oameni bine pregătiţi, lucrînd sistematic, au o ţinută ştiinţifică. Printre cele din urmă, un loc aparte ocupă monografia satului Straja [13], a satului Răşinari [14], a satului Nerej [15], sau a Clopotivei [16].

În evoluţia studiilor despre arhitectura populară romînească, lucrarea lui Wilhelm Jänecke ocupă o poziţie singuratică [17]. Ofiţer german, sosit la noi în ţară împreună cu trupele ce ocupaseră Oltenia şi Muntenia în timpul războiului din 1916—1919, nu se poate totuşi opri să nu admire arta romînească din sate. Cutreieră regiunile oltene şi cele muntene, consultă lucrările scrise de autori romîni şi cele scrise despre romîni, şi încă în plin război publică lucrarea menţionată. Studiul lui este printre cele mai timpurii încercări de lămurire sistematică, comparativă, a arhitecturii noastre ţărăneşti. El urmăreşte atent şi reuşeşte să identifice principalele tehnici de construcţie. Ţinînd seama de aspect şi tehnica de construcţie, împarte şi el locuinţele în case de cîmpie, de munte şi de deal, ultimele formînd o treaptă intermediară între primele două. Se opreşte asupra mobilierului şi distinge pe cele autentice de cele ce manifestă înrîurirea nefastă a oraşelor ce căutau să imprime gusturi străine : „Cît timp toate acestea sînt fabricaţiuni pur ţărăneşti, impresiunea generală e excelentă. Această impresiune suferă cu desăvîrşire îndată ce se amestecă produse fabricate la oraş, toate de proastă calitate, tot aşa cum se întîlneşte la familiile înstărite de proprietari" (p. 25). Se opreşte asupra vetrelor şi sobelor (lucrarea lui fiind prima care prezintă un material bogat în această privinţă) şi insistă asupra decoraţiei cu reliefuri de lut folosită la casele din cîmpie. Descrie apoi monumentele votive spunîndu-ne că „şi în aceste creaţiuni sînt ascunse nesfîrşitele talente ale artiştilor romîni" (p. 35). Încheie cu descrierea caselor boiereşti atît de ţară cît şi de oraş şi afirmă originea balcanică a culei, care ar fi adusă la noi în ţară de către turci. — Lucrarea este însă presărată cu o seamă de afirmaţii inexacte, uneori naive, rezultate în bună parte din cunoaşterea insuficientă a problemei.

★

Am lăsat la urmă studiile efectuate de trei alte grupe de specialişti, în general mai noi decît cele analizate: geografii, arhitecţii, etnografii. Lucrările acestora au dat la iveală cele mai însemnate fapte referitoare la arhitectura ţărănească, lucru de altfel normal.

Prieten al Romîniei, Emmanuel de Martonne publică în 1902 la Paris monografia intitulată *La Valachie*, lucrare monumentală, rezultat al unor cercetări îndelungate făcute în ţara noastră în tovărăşia geografilor romîni. Problemele pe care le tratează sînt complexe; geologie, geografie

[13] Dimitrie Dan, *Comuna Straja şi locuitorii ei*, 1897.

[14] V. Păcală, *Monografia comunei Răşinariu*, Sibiu, 1916.

[15] Henri H. Stahl, *Nerej, un village roumain d'une région archaïque*, Bucureşti, 1939. 3 volume.

[16] Ion Conea, *Clopotiva, un sat din Haţeg*, Bucureşti, 1940, 2 vol.

[17] *Das rumänische Bauern und Bojarenhaus*, Bukarest, 1918. Lucrarea a fost tradusă în romîneşte de către Seraphine Brukner (*Casa ţărănească şi casa boierească din Romînia*, Bucureşti. 1932). Citatele pe care le folosim ca şi paginile notate se referă la ediţia romînească.

https://biblioteca-digitala.ro

fizică, economie, etnografie. Locuința, problemă însemnată pentru antropogeografie, este expusă cu pricepere. El descrie mai întîi adăposturile temporare ale ciobanilor de la munte și ale pescarilor din zona bălților Dunării. Apoi trece la descrierea caselor, vorbind de casa de la munte, din lemn, cu acoperiș de șindrilă, cu pantă puternică și streșini largi, pe care o consideră ca strîns legată cu adăposturile ciobanilor construite din bîrne, de la munte. Subliniază utilitatea prispei pentru activitatea economică a gospodăriei, ca și a prispei la casele cu etaj. Arată cum mergînd spre cîmp, șindrila devine mai scumpă fiind înlocuită; pereții de asemenea folosesc din ce în ce mai puțin lemn, care rămîne numai pentru schelet, fiind înlocuit de pămînt. „Maison de bois et maison de terre, voilà les deux types principaux d'habitation paysanne en Valachie" (p. 252). Este vorba prin urmare de împărțirea obișnuită pînă acum, folosită de toți autorii. În privința planului cu două încăperi (una de locuit și alta pentru păstrat obiecte și produse) vede din nou o asemănare cu construcțiile de la stînile de munte. Amintește și de bordeie pe care le socoate o reminiscență a unor timpuri îndepărtate, corespunzînd cu perioada în care erau folosite în mod obișnuit construcțiile conice de piatră din Italia (trulli).

În monografia *Vlăsia și Mostiștea* publicată în 1918 la București, Vintilă Mihăilescu tratează pe larg (pe lîngă aspectele geografiei fizice) așezările omenești și evoluția lor. Dintre problemele așezărilor umane, casa și gospodăria țărănească au un loc aparte. Autorul semnalează deosebirile care există între construcțiile din zona de pădure și cea a stepei. În partea păduroasă, constată înlocuirea vechii case cu două încăperi, cu cele mai noi, cu două încăperi de locuit și sală la mijloc, la care se adaugă uneori o a patra încăpere, folosită drept bucătărie. Acestea merg în nord pînă aproape de regiunea dealurilor. Descrie mai departe înlocuirea vechiului material (lemnul, lutul și gardul din nuiele) prin cărămida arsă; această înlocuire o atribuie dispariției lemnului și scumpirii lui. Locuințele mici, construite din materialele obișnuite vechi, ce se mențin importante în partea dinspre sud de București, arată situația economică mai precară a locuitorilor, constatare întărită și de lipsa pătulelor înalte care spre nord de București se întîlneau în mod obișnuit. Zona de sud corespunde cu suprafața ocupată de marile proprietăți; „Este evident că explicația fenomenului nu mai stă în legătură directă cu geografia, ci cu organizația socială; Mostiștea, cîmpul Cîlnăului și în general împrejurimile Bucureștilor au fost în stăpînirea marei proprietăți... Se constată deci, în cele două ținuturi, o diferență în dezlipirea omului de constrîngerile naturii, desfacere care se răsfrînge în viața materială a locuitorilor. Stepa, prin lipsurile ei, prin greutatea de procurare a materialului lemnos necesar construcției și focului, prin depărtarea locuinței de aria activității zilnice, dar mai ales prin nevoia de mari capitaluri pentru construcțiile tehnice și pentru procurarea uneltelor necesare culturii extensive, a dus pe de o parte la păstrarea locuinței neîncăpătoare și prost construite, și a satului neorganic încheiat, pe de alta la quasirobia muncitorului agricol fără

https://biblioteca-digitala.ro

speranță de ridicare materială. Marele proprietar sau arendașul său, n-au înțeles totdeauna că înălțarea locuinței țărănești cade în sarcina lui" (p. 86—87).

Sabin Opreanu se ocupă în cîteva studii succesive, de partea din sud-estul Transilvaniei. Cele mai însemnate date sînt publicate în lucrarea *Ținutul săcuilor*[18]; aci se analizează cu pricepere problema așezărilor omenești, ca și gospodăriile și locuințele sătești. El socoate că nu se poate vorbi despre casă fără a lărgi domeniul cercetărilor asupra întregii gospodării țărănești. De casă țin și dependințele, fie că fac parte din corpul casei, fie că stau alături izolate. Toate acestea, spune autorul, sînt determinate de următorii factori: „Acești factori sînt de trei feluri: 1) factorul geografic: altă gospodărie vom găsi la cîmpie și alta la munte, alta în locuri împădurite și alta unde piatra stă la îndemînă, gospodăria din ținuturi mlăștinoase se va deosebi de gospodăria din locurile svîntate ș.a. 2) Factorul istoric și etnic: altcum va clădi colonistul și altcum băștinașul. 3) Factorul social: bogatul va avea o gospodărie deosebită de a săracului, păstorul de a plugarului ș.a." (p. 168). Mai departe precizează: „Factorul permanent este cel geografic, factorul care dă valoare etnografică unei constatări este mai cu seamă cel istoric, iar factorul social este în primul rînd cel care imprimă gospodăriei și casei pecetea actualității" (p. 169). Apoi cercetînd împrejurările particulare de dezvoltare ale casei secuilor, ajunge la concluzia că cele două forme însemnate locale se regăsesc și la alte popoare, neputîndu-se astfel vorbi de o casă secuiască total deosebită de alte case. Opreanu leagă formele locale de forme găsite prin săpături preistorice (casa din Ariușd)[19], datorită planului compus dintr-o tindă deschisă și o odaie de locuit alăturată, obișnuită astăzi în ținuturile secuiești dar și în general ținuturilor românești. La aceasta se adaugă elementele comune pe care tehnica de lucru a caselor de lemn secuiești le au cu cele românești.

Ion Simionescu[20] susține că locuințele țărănești românești pornesc de la formele de adăposturi provizorii folosite tot de români. El face o înșiruire a adăposturilor provizorii. Cele mai simple sînt cele formate dintr-un înveliș de scoarță de copac așezată pe cîteva prăjini; la baltă scoarța este înlocuită cu stuf. Mai închegate sînt adăposturile stînilor din stepă, de formă conică, cu vatra scobită în sol, asemănătoare cu colibele conice din stuf întîlnite la baltă. De aceeași formă dar alcătuite din lemne, sînt adăposturile tăietorilor din păduri; uneori bucătăriile de vară din regiuni muntoase au și ele această înfățișare. Alături de acestea și avînd un caracter tot atît de arhaic sînt bordeiele săpate în loess, asemănătoare cu locuințele săpate în maluri, azi extrem de rare. El semnalează pentru prima oară corespondența zonei de bordeie din țara noastră cu bordeiele (burdel-

[18] Vezi *Lucrările Institutului de geografie al Universității din Cluj*, Cluj, 1928, vol. III.

[19] Părere susținută și de către Al. Tzigara Samurcaș (în *L'Art du peuple roumain*, Genève, 1925), în legătură cu aceeași casă din Ariușd.

[20] În două studii: *Țara noastră, oameni, locuri, lucruri* (București, 1927) și *Tipurile de case din Vechiul Regat* (publicat în „Revista științifică V. Adamachi", Iași, 1922).

https://biblioteca-digitala.ro

jile) din Bulgaria şi arată cum, rămas în folosinţă ca simplă „zemnice" (acaret lîngă casă), magazie de cereale la tătari, „argele" în zona Brăilei (în care se ţine războiul de ţesut), el revine provizoriu în folosinţă în condiţii speciale. Ion Simionescu aminteşte apoi şi locuinţele „palustre" din bălţile Dunării, reminiscenţă şi ele a unor vremuri îndepărtate, şi semănînd cu adăposturile pe picioare folosite pentru paza viilor.

Pornind de la cele două forme principale de munte (coliba) şi de cîmpie (bordeiul), se dezvoltă tipurile de locuinţe permanente (clasificate pe criteriul materialului de construcţie), pe care le găseşte în Muntenia. Ideea este asemănătoare cu cea exprimată mai devreme de De Martonne; dar dacă în privinţa legăturii dintre coliba de bîrne şi casa de la munte se arată care sînt acestea, în ce priveşte trecerea de la bordei la casa de cîmpie din lut (ciamur, chirpici) nu se precizează în ce fel s-a efectuat. Pe lîngă aceste două forme opuse, la deal se formează o zonă de întîlnire a lor, în care lemnul (alte esenţe decît bradul) coexistă cu lutul, stuful, nuielele, draniţa. Referindu-se la decorul cu zugrăveli colorate (brîie, chenare la uşi şi ferestre, motive simple între ele) le socoate mai frecvente în Moldova şi le leagă în acest mod de o influenţă slavă. Autorul îşi însoţeşte studiul de cîteva date statistice, cum ar fi spre exemplu materialul de construcţie al pereţilor: a) casa la care domină pămîntul în construcţie — 68,2%; b) casa de bîrne — 21,2%; case de cărămizi arse — 7,7%. Acestea din urmă aparţineau boierilor şi chiaburilor, aşezaţi mai în satele apropiate de drumul de fier.

Analiza locuinţei este făcută în general cu atenţie şi cu pricepere. În interpretare, autorul înclină spre o predominanţă a determinării condiţiilor naturale de mediu: „Influenţa structurării geologice a terenului ca şi condiţiunile geografice generale se prind de minune în alcătuirea tipurilor de case... (în Muntenia—*n.n.*)". „Muntele, dealurile şi cîmpia sînt cele trei trepte morfologice. Muntele cu bradul şi pietrele a dat naştere tipului casei de bîrne cu acoperiş de şindrilă. Şesul cu lutul şi stuful din belşug a dat naştere bordeielor şi caselor acoperite cu stuf în care lemnul e accesor. Dealurile cu belşugul pădurilor de arbori rămuroşi, dar cu lut mai mult decît piatră, au prilejuit deocamdată facerea caselor durate din bîrne lungi, cu tălpi din tumurugi descojiţi, cu pereţii din bîrne de lemn încheiate prin crestături la capete. Astfel de case nu se mai văd decît rar; cu împuţinarea pădurilor bîrnele fură înlocuite prin nuiele, iar lutul a astupat spaţiul dintre ele. Aşa au luat naştere casele de nuiele cu acoperiş de stuf ori draniţe, după apropierea bălţii ori muntelui"[21]. Deasupra acestor deosebiri însă există elemente comune cum ar fi forma de prismă a planului, prispa şi cerdacul, acoperişul din patru planuri înclinate.

Referindu-se la regiuni mai puţin întinse, dar interesante prin calitatea lor, trebuie citate studiile lui N. A. Popp despre casele de pe Valea Prahovei[22], în care relevă forma caracteristică pentru casa de munte şi

[21] *Tipurile de case...*, p. 14.

[22] *Valea Prahovei între Predeal şi Floreşti*, publicat în „Buletinul Societăţii Romîne de Geografie", nr. XLVIII, 1929, Bucureşti.

https://biblioteca-digitala.ro

casa de deal; al lui Ştefan Manciulea [23] în care stabileşte diferite forme de case în raport cu forma de aşezare umană, cu starea socială a proprietarului şi cu activitatea economică desfăşurată; al lui Ion Petrescu Burloiu [24] în care autorul foloseşte sistematic două importante elemente: clasificarea după planul casei care reflectă cel mai bine legăturile arhitecturii cu viaţa oamenilor, şi frecvenţa fiecărui plan în cadrul satului studiat; autorul scoate în relief legăturile dintre diferitele planuri locale.

În 1927 apare lucrarea arhitectului Florea Stănculescu, *Case şi gospodării la ţară*. După o campanie de relevee, pe care o face fie singur fie în tovărăşia arhitectului Peternelli, autorul dă la lumină lucrarea amintită, al cărei scop este în primul rînd practic, de a folosi la construcţiile ce urmau să şi le înalţe în sate gospodarii: „Cartea de faţă este făcută să folosească oamenilor de la ţară, care vor să-şi alcătuiască o gospodărie, să-şi ridice o casă sau un acaret în curtea lor" (p. 7). „Datori sînt toţi cei cu dragoste de poporul din care s-au ridicat şi care îi ţine, să le arate calea spre bine" (p. 7). Dar cu această ocazie, ocupîndu-se pe rînd de sat, stradă, gospodărie, materiale şi procedee de construcţie, planuri de case şi acareturi, dă la iveală o serie întreagă de aspecte legate în special de tehnica folosită obişnuit de către constructorii ţărani. Este interesant că în încercarea lui autorul porneşte în fiecare din recomandări de la două puncte de vedere pe care caută să le împace; este vorba de cerinţele unei vieţi sănătoase şi de folosirea elementelor celor mai bune luate chiar din arhitectura populară. Apoi, ani de zile la rînd ţine cursuri la Facultatea de arhitectură din Bucureşti asupra aceleiaşi teme; înălţarea unor construcţii ţărăneşti pe baza elementelor tradiţionale.

Un loc aparte în dezvoltarea interesului pentru construcţiile ţărăneşti îl prezintă construirea Muzeului Satului din Bucureşti. Ridicat în 1936, sub îndrumarea lui Dimitrie Gusti, de către Henri H. Stahl şi Victor Ion Popa [25], el este rodul unei cercetări îndelungate efectuate în satele romîneşti. Accentul în organizarea muzeului nu cade pe case, ci pe gospodării; erau alese unităţi reprezentative pentru zone întregi; alături de ele, construcţiile economice obişnuite vieţii săteşti din trecut contribuiau la realizarea unui sat-sinteză. Distrus în mare parte în anii războiului, el a fost refăcut şi dezvoltat; nu ne oprim asupra problemelor arhitecturii Muzeului, întrucît ele ies din cadrul studiului nostru şi în acelaşi timp au fost expuse în lucrări speciale.

Studiile lui Romulus Vuia se situează printre cele mai însemnate asupra locuinţei ţărăneşti [26]. Arhitectura este studiată pentru interesul

[23] *Sate şi sălaşuri din cîmpia Tisei*, publicat în „Buletinul Societăţii Romîne de Geografie", Bucureşti, 1932.

[24] *Tipurile de casă din comuna Şanţ-Năsăud*, publicat în „Sociologie romînească", Bucureşti, 1938.

[25] *Dimitrie Gusti şi Muzeul Satului din Bucureşti*, „Contemporanul", 1963, nr. 28.

[26] Citäm în special: *Ţara Haţegului şi Regiunea Pădurenilor* (în *Lucrările Institutului de Geografie al Universităţii din Cluj*, Cluj, 1926, vol. II); *Cîteva observări şi constatări asupra păstoritului şi asupra tipurilor de case la romîni* (în *Lucrările Institutului de geografie al Universităţii din Cluj*, Bucureşti — Cluj, 1924, vol. I); *Le village roumain de Transilvanie et du Banat* (Bucureşti, 1937).

https://biblioteca-digitala.ro

direct pe care ea îl prezintă. Locuința îi servește autorului pentru înțelegerea etnografică a oamenilor, ea capătă importanță istorică. De aceea, vom înfățișa cele mai însemnate din elementele de clasificare și explicare pe care le folosește, cu atît mai mult cu cît hărțile referitoare la tehnicile de construcție și tipurile de case romînești din Transilvania sînt primele și răspundeau în momentul publicării lor unei însemnate necesități științifice.

Cel mai puțin evoluat tip vechi de casă, folosit de romînii din Transilvania și Banat este socotit „casa cu cămară". Fiecare încăpere are ușă separată, între încăperi neexistînd legături interioare. Tipul are trei variante: cu tîrnaț în colț (care pare a fi cea mai veche), cu tîrnaț pe toată fațada (obișnuit în Hațeg) și mixt. Al doilea tip este „casa cu șură"; șura și grajdul stau sub același acoperiș cu casa; tipul este folosit în Țara Hațegului, cîmpia Banatului, Bistrița. Al treilea tip este „casa cu tindă" din Banat, avînd două variante, una primitivă spre munte în sud-est, și alta evoluată, la vest, în cîmpie. Casa are două odăi sau trei. „Casa cu cuptor în tindă" este al patrulea tip. Planul se compune din odaie de locuit, tindă, și uneori o cămară sau o a doua odaie de locuit. În tindă stă cuptorul. Dar, spune autorul, se pare că în vechime cuptorul era în odaia de locuit, de unde a fost deplasat în tindă. Aceasta reprezintă un fenomen obișnuit, peste tot unde un nou aparat de încălzire este introdus în odaia de locuit, vechiul cuptor a fost transportat în tindă. „Casa din nordul Transilvaniei" este al cincilea tip, compus din odaie de locuit, cămară și tindă neîncălzită și lipsită de plafon. Ea se întîlnește mai ales în nordul Transilvaniei; autorul deosebește o serie de variante locale care reflectă uneori relațiile populației romînești cu cea săsească.

Apoi, într-o înșiruire istorică a tipurilor, se arată că cel mai vechi este cel cu o cameră și vatra deschisă așezată cu un coș piramidal. Pentru fiecare funcție există o construcție specială (cămară, bucătărie) ce arată o descentralizare remarcată atît la slavi cît și la germanii vechi în țările nordice. Urmează apoi casa cu cămară (folosită și de secui și de suedezi). Tipul „oberdeutsch" cu vatră în tindă și sobă oarbă, la care înainte vreme vatra și hornul erau în odaie, este probabil de influență germană la noi. Apar însă și elemente balcanice, cum ar fi coșul piramidal ce trece de acoperiș, țestul și masa joasă. În Năsăud se manifestă influența tipului slav oriental isba-peci. Tinda are două intrări (una în față, alta în spate) și este tot de origină slavă, ca și dormitul pe cuptor de altfel. Acoperișul coborît în jos, așa cum e întîlnit în Bucovina (numit coleșnă), Năsăud (numit corlă), Bran (numit croznie), pe valea Prahovei (numit polată), este socotit de asemenea de origine slavă, lucru pentru care pledează și numirile lui.

În ce privește materialele și construcția caselor, descrie precis casa din bîrne, cea din nuiele, din pămînt bătut, din cărămidă de lut uscat la soare, din cărămidă arsă în foc ca și folosința pietrei. În sfîrșit mai menționăm că în studiul *Cîteva observații și constatări asupra păstoritului și asupra tipurilor de case la romîni* autorul consideră că la tipurile de case menționate, trebuie adăugat pentru romîni și bordeiul, aflat în sudul țării noastre.

https://biblioteca-digitala.ro

Pe lîngă calităţile semnalate mai sus, trebuie să menţionăm şi urmărirea relaţiilor pe care arhitectura românească le are cu arhitectura altor popoare, folosirea planului ca principal criteriu în clasificări, descrierea clară, sistematică, a interiorului şi mai ales a vetrelor, atît de puţin studiate, ilustraţiile de bună calitate şi bine alese. Trebuie semnalate însă şi o serie de deficienţe. Astfel, prima şi care pare a fi cea mai însemnată, este că nu se utilizează un criteriu unitar în clasificări. La planuri spre pildă, de fiecare dată intervine un alt criteriu (de altfel autorul nu spune pentru ce o casă este considerată „tip"). La casa cu cămară este vorba de două încăperi cu funcţiuni deosebite; la casa cu şură nu se mai ţine seama de funcţiunile încăperilor ci de aşezarea sub acelaşi acoperiş cu grajdul şi şura; la casa cu tindă se revine la criteriul funcţiunii încăperilor; la casa cu cuptor în tindă se face abstracţie de funcţiunea încăperilor insistîndu-se asupra aşezării vetrei; la casa din nordul Transilvaniei nu mai este vorba de o definiţie ci de o localizare. Aşadar sînt folosite criterii multiple, neunitare, care fac ca diferitele tipuri să nu poată fi opuse între ele; casa cu şură sub acelaşi acoperiş poate fi opusă şi comparată cu casa fără şură; casa cu cuptor în tindă poate fi opusă cu casa fără cuptor în tindă, şi aşa mai departe. Este vorba de problema pe care o ridică şi studiile de etnografie referitoare la alte domenii, la noi în ţară ca şi în alte părţi.

O altă obiecţie este că tipurile alese par a nu avea un caracter istoric ci unul abstract. Nu ştim despre ele cum au apărut şi nici la ce alte tipuri au dat naştere; tot ce aflăm este că eventual ar fi rezultatul unor influenţe. Nu ştim nici ce legături pot exista între toate aceste tipuri, sau dacă ele se dezvoltă izolat. Or, credem că fiecare reprezintă un moment dintr-o îndelungată evoluţie, fără de a cărei cunoaştere nu putem înţelege aspectul pe care îl are o construcţie în momentul studierii ei. Apoi, într-o aceeaşi zonă există mai multe tipuri, fapt dovedit prin cercetările efectuate în sate. Astfel, în Ţara Haţegului, pentru a folosi terminologia folosită de Romulus Vuia, există şi casa cu şură, casa cu tindă, casa cu cămară şi altele. În alcătuirea şi prezentarea hărţilor cu tipuri de case, autorul aşază un singur tip pe o zonă proprie. În realitate, diferitele tipuri coexistă, adesea fiind vorba de faze succesive de dezvoltare ale unei aceleiaşi arhitecturi.

Aspectele care ridică probleme, arătate aci, nu scad însă utilitatea şi interesul lucrărilor lui Romulus Vuia.

★

Este evident, chiar şi după această parcurgere sumară a bibliografiei de specialitate şi ideilor mai însemnate, că studiile din trecut au pus în valoare un material însemnat, interesînd mai multe categorii de specialişti; medici, antropogeografi, istorici, istorici de artă, sociologi, etnografi, arhitecţi, au adus fiecare o contribuţie preţioasă. Privindu-le laolaltă, putem alege o serie de idei care chiar dacă nu au avut dezvoltarea pe care au căpătat-o în anii din urmă, îşi au începutul în trecut.

https://biblioteca-digitala.ro

Astfel, folosirea metodei statistice în dovedirea diferitelor situații era făcută cu pricepere. Ideea unei treceri de la forme rudimentare la altele dezvoltate, se găsește și ea (amintim astfel numele lui Emmanuel de Martonne și Ion Simionescu), fără a se putea vorbi totuși de orînduirea sistematică, istorică a formelor de case, spre pildă.

Două alte idei par a fi reținut în chip deosebit atenția unui mare număr de cercetători, și asupra lor ne vom opri aici. Astfel, legăturile construcțiilor și mai ales a caselor cu mediul natural este întîlnită la mai toți. Problema, popularizată în special de studiile de antropogeografie, știință bine constituită încă din a doua jumătate a secolului trecut, era larg cunoscută și în țara noastră. Această legătură dintre construcții și mediul natural este evidentă, și nu poate fi negată. Dar modul în care se petrec aceste relații nu a căpătat o înțelegere justă. Am citat adesea, spre exemplu, clasificarea locuințelor în „casă de cîmpie, de deal și de munte". Diferențele dintre casele aparținînd acestor regiuni există, dar nu se pot explica în principal prin mediul natural. Apoi, în cadrul aceluiași mediu natural de munte sau de cîmpie apar pe rînd diferite forme de arhitectură. Se vorbește de casa din bîrne la deal și munte, și casa din lut la cîmpie, din nou ca și cum ar fi vorba de o situație fixă; studierea concretă a faptelor dovedește că în același loc se dezvoltă pe rînd diferite case folosind diferite materiale de construcție. Apoi, se spune adesea că locuința de la munte este învelită cu șindrilă, întrucît lemnul se găsește la îndemînă; astfel, se uită caracterul istoric al faptelor, acoperișul de șindrilă reprezentînd un moment istoric, și el urmînd în timp acoperișului din paie (dominant în regiunile de munte în trecut), acoperiș ce rămăsese dominant în cuprinsul Munților Apuseni încă și în secolul al XX-lea. Așadar, dacă relațiile dintre mediul natural și construcții sînt certe, ele se petrec în condiții sociale și economice care se schimbă și care fac ca și raportul natură - construcții să se schimbe. Problema are deci același aspect pe care îl are problema relațiilor dintre natură și societate în general.

În sfîrșit, a doua problemă este cea a influențelor, ridicată mai ales de cele mai însemnate dintre lucrările citate. Se constată o asemănare între arhitectura unui popor și a altuia, și se vorbește imediat de o influență. Dacă afirmația se reduce numai la atîta ea este incompletă și nu poate reprezenta o explicație științifică. Într-adevăr, mai întîi nici o influență nu se poate dezvolta dacă nu găsește condițiile prielnice de dezvoltare. Explicația prin modă sau imitație nu este o explicație satisfăcătoare pentru un fenomen larg răspîndit și durabil ca arhitectura. Apoi, înainte de a se putea vorbi de o influență, este necesar să se știe dacă fenomenul studiat este sau nu integrat în viața celor ce îl folosesc, dacă se potrivește cu mentalitatea și concepția lor despre lume, cu necesitățile lor economice, cu condițiile mediului natural și folosirea resurselor lui în raport cu stadiul de dezvoltare al forțelor de producție. Apoi, atîta vreme cît nu se cunoaște originea ca și diferitele etape de dezvoltare ale formelor complexe de arhitectură la care s-a ajuns în momentul studierii lor, nu se poate spune dacă un „tip" este sau nu rezultat dintr-o influență străină. Pentru ca așa ceva să fie real, trebuie mai întîi să ținem seama de două lucruri: a) legătura sau lipsa de legătură cu arhitectura locală;

https://biblioteca-digitala.ro

b) gradul în care localnicii au reușit să-l adapteze și să-i dea forme proprii. O locuință sau un acaret nepotrivit cu necesitățile și posibilitățile unui grup nu se răspîndește și mai ales nu se menține vreme îndelungată, el fiind eliminat de necesitățile stringente ale vieții. Exemplele caselor de săteni, care după ce se întorseseră din orașe își ridicau locuințe de model orășenesc (cu hol, sufragerie, dormitor) este semnificativ; cu vremea, încăperile reveneau la funcțiunile obișnuite vieții țărănești.

În sfîrșit, cînd o aceeași formă de arhitectură există la două sau mai multe popoare, pentru a se putea vorbi de influențe este neapărat necesar ca o formă de arhitectură să se fi dezvoltat numai într-o regiune, mult mai înaintea celorlalte. Este posibil, și lucrul l-am întîlnit mai ales în zonele de contact dintre diferite popoare, ca forme asemănătoare, chiar identice, să ia naștere în cadrul unei zone largi ce interesează deodată mai multe popoare. Lucrul este cu atît mai ușor de înțeles dacă și condițiile lor de viață sînt aceleași.

HISTORICAL SURVEY OF THE RESEARCHES IN RUMANIAN FOLK ARCHITECTURE

The present study reviews some of the older works dealing with the problem of folk architecture (dwellings and outhouses). The first scientific approach to this subject dates back to the last century, though stray and unsystematic items of information are to be found in older documents or in the descriptions of foreign travellers who journeyed through the countries inhabited by Rumanians a hundred or two hundred years ago.

The first researchers in this field were physicians. Proceeding from the postulate that people's health is directly dependent on their living conditions, a number of doctors studied the life conditions in peasant houses. Valuable information, especially with respect to the sanitary conditions of the dwellings, were published by C. I. Istrate, N. Manolescu, Gh. Crăiniceanu, Charles Laugier, P. Cazacu. Concomitantly to the medical investigations, they spotlighted aspects of building technique, forms of architecture and their territorial distribution, plans of houses and furniture.

The arts historians were interested particularly with those dwellings which could be regarded as arts monuments, as illustrated by the works of I. Voinescu, Al. Tzigara Samurcaș, George Oprescu.

The geographers (Emmanuel de Martonne, Ion Simionescu, Vintilă Mihăilescu, Sabin Opreanu) outlined the relationship between buildings and their natural surroundings as well as the relation between these buildings and various archaic forms of local habitation. Their works reflect a particular attraction for anthropogeography.

Architect Florea Stănculescu, in his study, attempts to solve the problem of using traditional elements in the building of dwellings so as to ensure healthy living conditions; his work is preceded by a study on

https://biblioteca-digitala.ro

traditional Rumanian architecture. Wilhelm Jänecke, after a minute description of the various techniques of constructions and natural settings, ventures to give an historical explanation to the appearance of certain architectural designs, as for instance the kinship between the Rumanian "cula" and cognate Balkan forms. Romulus Vuia studies the Rumanian dwelling house in Transylvania establishing a rigorous classification of the types of building, attempting to determine their geographical limits. He examines closely the building techniques as well as the relationship between Rumanian architecture and that of other nations.

All these books, published before the Second World War, contain a considerable number of sound ideas. Statistical methods have been used in the research ; the problem of the filiation of present day constructions from older architectural forms has been earnestly tackled, without however achieving a clear picture of this succession or of the historical evolution of the types of building. The relationship between buildings and the natural surroundings has been studied by most of the authors quoted above. This evident relationship is not however adequately envisaged since the relation building — natural surroundings is not conceived historically. Finally, the problem of similarity of aspects in the architecture of several nations is frequently explained by mutual influences, without however proving the validity of such explanations. Indeed the historical moment in which a particular architectural form appears at each of the nations is not determined ; nor the conditions that engendered this influence or the filiation of new designs from old local forms exhaustively investigated.

Some forms of architecture, especially those in regions bordering two (or more) nations, may well have developed simultaneously, especially if the conditions of life were similar in both communities.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

UN CONSTRUCTOR MUSCELEAN DE FLUIERE

A. VICOL
Institutul de etnografie și folclor, str. Nikos Beloiannis, nr. 25. București
10 februarie 1964

Satul Jugur, raionul Muscel, reprezintă pentru monografia folclorului muscelean, aflată în pregătire, de către un colectiv al Institutului nostru, unul din punctele principale ale cercetărilor și culegerilor, desfășurate într-un interval de timp destul de mare. Tocmai de aceea, „descoperirea" unui constructor de fluiere în persoana unui vechi informator ni s-a părut interesantă și demnă de a fi consemnată, mai ales datorită caracterului spontan al apariției unei asemenea îndeletniciri la un tînăr care nu a manifestat înainte nici cea mai slabă vocație în această direcție.

După o scurtă incursiune în fișa biografică a informatorului nostru (care va permite explicarea fenomenului), vom expune tehnica construirii fluierelor [1]; în încheiere vom face cîteva considerații cu caracter general, privind mai ales raportul dintre scara tipului de fluiere de care ne-am ocupat și melodica noastră populară.

Este de datoria noastră să arătăm că în general metoda de cercetare pe care am folosit-o a fost similară cu cea aplicată în urmă cu cîțiva ani la constructorii de fluiere din comuna Hodac, raionul Reghin, în cercetarea condusă de Tiberiu Alexandru și asistată de noi. De asemenea, tipul instrumentului este similar cu cel descris de Tiberiu Alexandru în lucrarea intitulată: *Instrumentele muzicale ale poporului romîn* [2].

Născut la Jugur în anul 1931, Ion Gh. Arsene este fiul unui agricultor, odinioară vestit printre săteni pentru talentul său de fluieraș. Astfel, Ion are prilejul încă din fragedă vîrstă să asculte și să îndrăgească meșteșugul de a zice din fluier. Deci nu este de mirare că la vîrsta de 6—7 ani, ducîndu-se cu vitele la păscut, își lua și fluierul, încercînd să cînte diferite jocuri și cîntece pe care le învață de la taică-său, sau de la lăutarii întîlniți duminică la horă, la nunți și petreceri.

---

[1] Dintr-un număr de peste 60 fotografii realizate ad-hoc de specialistul Institutului, Constantin Popescu, am ales pentru articolul prezent cîteva momente caracteristice.

[2] ESPLA, 1956, p. 59—60.

Rev. etn. folc., t. 9, nr. 3, p. 293—307, București, 1964

https://biblioteca-digitala.ro

În timpul celor cinci ani de școală elementară, Ion Arsene este solicitat în repetate rînduri să participe la serbările școlare ocazionale, iar mai tîrziu, cînd devine flăcău, tovarășii săi de vîrstă îl roagă să cînte la hora satului. Pasiunea pentru muzica populară se manifestă permanent, ca și interesul său deosebit de a-și îmbogăți repertoriul. Îndeplinirea stagiului militar îi oferă prilejul de a se întîlni cu artiști populari din diferite regiuni, ceea ce are ca rezultat atît îmbogățirea bagajului său artistic cît și posibilitatea de a observa nemijlocit particularitățile și deosebirile regionale ale folclorului din satul natal.

Mai tîrziu Ion Arsene se angajează la mina de cărbune din satul său, a cărei exploatare ia din ce în ce mai mare amploare și dovedindu-se unul din muncitorii de frunte ai minei, este primit în anul 1958 în rîndurile membrilor de partid.

Viața nouă de muncitor industrial îi dă prilejul să-și lărgească necontenit orizontul cultural, la care contribuie, fără îndoială, și condițiile materiale din ce în ce mai bune de care beneficiază întreaga colectivitate în sînul căreia trăiește. Electrificarea satului, activitatea culturală a întreprinderii — conferințe, vizionarea filmelor, activitatea artistică de amatori etc. — iată cîteva din acele elemente noi care îi vor permite, printre altele, să-și satisfacă, în forme deosebite, pasiunea sa pentru muzica populară. Ascultător fidel al programelor de muzică populară difuzate de posturile noastre de radio, participant și uneori chiar cîștigător al unor concursuri de artiști amatori, muzicant ocazional la diferitele petreceri în mijlocul familiei și al prietenilor, Ion Arsene este un iubitor sincer al muzicii noastre populare.

Pînă la această vîrstă informatorul nostru nu a manifestat vreo înclinație spre construirea de instrumente populare. Această nouă îndeletnicire apare într-adevăr ca rodul unei simple întîmplări și anume: în vara anului 1959 petrecîndu-și concediul de odihnă în stațiunea balneoclimaterică Govora, întîlnește un meșter dintr-un sat apropiat, oferind vilegiaturiștilor: toporașe, bastonașe, fluiere și alte obiecte de lemn frumos ornamentate.

Împrietenindu-se cu el, peste cîteva luni este solicitat să-i procure acestuia cioate uscate de lemn de prun necesare pentru fabricarea fluierului. Satisfăcînd rugămintea meșterului, se deplasează în satul acestuia cu un „masiv" transport de cioturi din lemn de prun, procurate din livezile consătenilor. Cu acest prilej, drept recunoștință, meșterul îi propune să-l învețe construcția de fluiere, oferindu-i la un preț derizoriu un strung primitiv de lemn, precum și celelalte unelte necesare — dălți, cuțitașe, șabloane etc. — (vezi fig. nr. 1). În felul acesta I. Gh. Arsene se pomenește cu totul întîmplător în posesia unor unelte pe care va învăța să le mînuiască în timpul său liber, ca un divertisment util.

Informatorul mărturisește că la început „am stricat v-o 20 bucăți pînă am prins firul lor cum trebuie să le lucrez... În momentul de față construiesc la precizie, în bune condițiuni". Și-a construit cîteva fluiere pentru el, apoi pentru a satisface rugămințile prietenilor din satul propriu și din satele învecinate unde începe din ce în ce mai mult să fie cunoscut

https://biblioteca-digitala.ro

ca constructor de fluiere. Pentru noi reprezintă desigur cel mai mare interes faptul că în prezent Ion Arsene a devenit un constructor de fluiere cunoscut pe plan regional. Instrumentele construite de el satisfac în general cerințele unor formații artistice de amatori.

Din relatările lui I. Arsene mai reiese că desface anual cîte 20—25 de fluiere la tîrgul de la Cîmpulung.

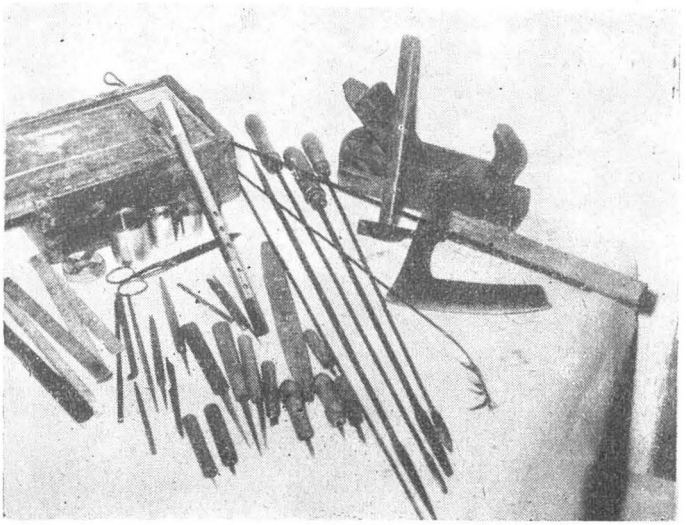


Fig. 1

Înainte de a trece la prezentarea tehnicii de construcție, socotim necesar să precizăm că cercetarea acestui constructor s-a efectuat în condiții speciale, într-un timp limitat, fără să epuizăm toate problemele ridicate.

În cele ce urmează vom trece la expunerea tehnicii de construcție care se face în patru etape :

1) Procurarea materiei prime și pregătirea materialului pentru a intra în procesul de producție ;

2) Confecționarea tubului sonor propriu-zis ;

3) Măsurarea distanțelor și realizarea orificiilor conform scării instrumentului (succesiunea intervalelor) ;

4) Finisarea, lăcuirea, îmbrăcămintea de metal și ornamentarea acesteia (vezi fig. nr. 2).

1) PROCURAREA MATERIEI PRIME ȘI PREGĂTIREA MATERIALULUI

Lemnul de prun este singurul utilizat de constructorul nostru. Îl procură din uscăturile provenite din livezile de pruni, destul de numeroase în satul Jugur. Din considerente practice, segmentele utilizate

https://biblioteca-digitala.ro

pentru construcția fluierelor sînt alese și separate din tulpina copacului doborît chiar în livadă. Transportate în ograda constructorului, aceste segmente de tulpină sînt descojite și apoi despicate în patru, de-a lungul fibrelor cu o „toporîșcă" ascuțită, apoi așezate afară la umbră, pentru a li se asigura o uscare lentă și uniformă (vezi fig. nr. 3). Uscarea durează două, trei luni de zile, așa încît meșterul are întotdeauna un stoc de rezervă pentru a putea face față imediat oricărei solicitări.

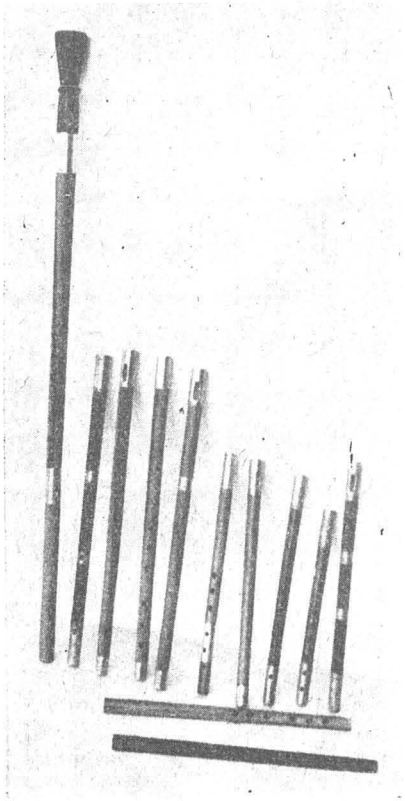


Fig. 2

2) CONFECȚIONAREA TUBULUI SONOR PROPRIU-ZIS

Operația cea mai grea, și desigur una din cele mai însemnate, este realizarea interiorului fluierului. Prin natura sa, lemnul de prun este dificil de găurit de-a lungul fibrelor; cu un simplu burghiu manual — potrivit pentru

Fig. 3

esențe moi — rezultatele ar fi cu totul nesatisfăcătoare, deoarece lemnul de prun ar crăpa. De aceea folosirea unui strung este pe deplin justificată.

Strungul este, cum am spus, rudimentar: cioata de prun puțin „fasonată" se fixează într-o bucșă de metal fixă, căptușită cu lemn de fag, avînd un diametru de cca 35—40 mm. Cioplirea („fasonarea") cioatei se face la dimensiunea interioară a bucșei. „Fasonarea" se execută cu aceeași bardă și se face în patru etape: mai întîi marginile lemnului sînt astfel netezite încît să rezulte o prizmă cu secțiunea pătrată („în patru muchii"). Apoi, prin bărduirea muchiilor se obține o prizmă cu secțiunea octogonală. În sfîrșit, tot cu barda se înlătură cele opt muchii rămase,

https://biblioteca-digitala.ro

obținîndu-se o formă aproape cilindrică. Abia acum lemnul este măsurat cu centimetrul de tîmplărie și tăiat la o lungime apropiată de dimensiunea finală a instrumentului (se lasă o toleranță de 4—5 cm).

Înainte de a-l fixa în strung, capătul care va rămîne liber este netezit cu aceeași bardă. Prin încercări succesive se obține cu barda grosimea necesară pentru a se fixa materialul în bucșa strungului printr-o ușoară forțare cu ciocanul. După ce materialul a fost centrat (cu ușoare lovituri de ciocan) se trece la găurirea interiorului, aceasta fiind singura operație executată la strung.

Unealta rudimentară este pusă în funcțiune cu ajutorul unei pedale (fig. nr. 4).

Cuțitele au o formă de lingură alungită, urmate de o vergea lungă de cca 60 cm. Interiorul se execută în mai multe faze și anume : mai întîi lemnul este complet găurit cu cuțitul cel mai subțire, rezultînd un orificiu longitudinal de cca 3—4 mm. Cuțitul este mereu uns cu ulei mineral pentru a împiedica supraîncălzirea materialului. Urmează apoi lărgirea orificiului executat cu primul cuțit. În mod succesiv se folosesc cuțite din ce în ce mai late (în total 4 cuțite), ultimul producînd un orificiu cu diametrul de cca 12 mm. Numai primul cuțit străpunge complet materialul, celelalte cuțite lasă la extremitatea aflată în bucșa strungului un perete de 3—5 mm.

De remarcat modul cum acționează cuțitele. Nu există nici un mecanism care să asi-

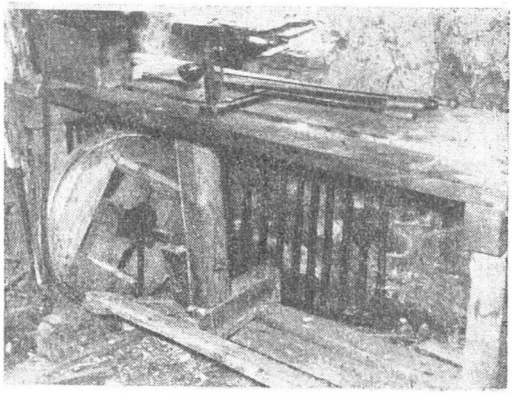


Fig. 4

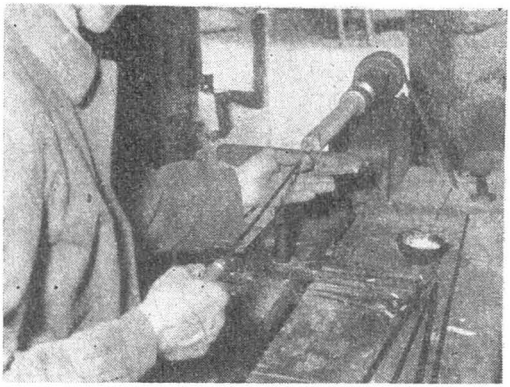


Fig. 5

Fig. 6

https://biblioteca-digitala.ro

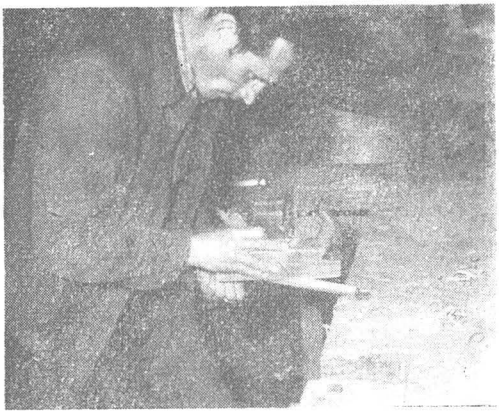


Fig. 7

Fig. 8

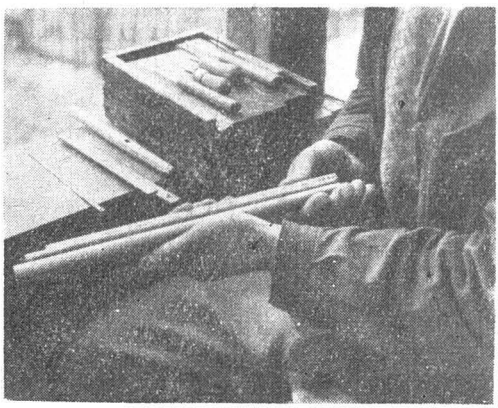


Fig. 9

gure avansarea lor perfect perpendiculară; acestea sînt sprijinite doar de un suport, iar direcția lor este imprimată „din ochi", de mîna meșterului (fig. nr. 5).

De aceea riscul de a strica materialul la a 3-a sau a 4-a operație de găurire este destul de mare, acest fapt putînd fi constatat însă abia după operațiile ce urmează.

După ce materialul este scos din strung, orificiul interior se curăță și se ajustează manual cu unul din cuțite. Cu aceasta orificiul interior al tubului este definitiv executat și urmează „fasonarea" exteriorului, adică subțierea și rotunjirea exterioară. În acest scop, materialul scos din strung este cioplit din nou „pe 4 părți cu barda", (fig. nr. 6) apoi în formă octogonală după care se verifică „dacă nu răsuflă" astupîndu-l la un capăt și suflînd la celălalt. Dacă orificiul interior n-a fost bine executat, se pot descoperi fisuri și în acest caz materialul nu mai este utilizabil, decît în cazuri rare.

Rotunjirea exterioară se efectuează și ea în patru faze; prima formă este obținută cu o rindea simplă de tîmplărie (fig. nr. 7) apoi se corectează și se dă forma definitivă cu un „raşpil" (pilă pentru lemn). Se netezesc apoi asperitățile lemnului, mai întîi cu cioburi de sticlă și apoi cu „glaşpapir", după care se netezește „capătul cel mic" (deci cu orificiul mic) și se șlefuiește în interior cu o pilă rotundă (fig. nr. 8).

https://biblioteca-digitala.ro

Cu aceasta tubul sonor propriu-zis este terminat, rezultînd un corp aproape cilindric, cu o ușoară conicitate, baza mare (adică cu orificiul avînd un diametru mai mare) fiind situată în extremitatea în care va fi fixat „dopul".

3) MĂSURAREA DISTANȚELOR ȘI EXECUTAREA ORIFICIILOR

După ce interiorul tubului este finisat, constructorul trebuie să se decidă asupra dimensiunii definitive pe care o va da instrumentului, ținînd cont și de eventualele fisuri rezultate din subțierea și din rotunjirea exterioară. Pentru fiecare tip de fluier el posedă un șablon („o măsură") confecționată dintr-o vergea de lemn cu secțiune pătrată cu latura de 10 mm, pe care sînt încrestate: distanța de la capătul fluierului pînă la „vrană", dimensiunile acesteia din urmă și sînt însemnate cu *creionul* locurile celor șase orificii care vor determina scara fluierului. Lungimea vergelei reprezintă în același timp și măsura pentru lungimea totală a instrumentului.

După ce a măsurat tubul cu centimetrul, se fixează asupra tipului de fluier („de 32, de 30, de 26") căutîndu-i „măsura". Așezînd-o lîngă tubul fluierului (fig. nr. 9) îl crestează pe acesta din urmă cu cuțitul, apoi îl taie la dimensiunea cerută cu un fierăstrău, scurtînd „la capătul ăl gros" (fig. nr. 10). Finisează capătul acesta, netezindu-l cu un cuțitaș foarte bine ascuțit numit „bișturiu", și șlefuindu-l și în interior cu același instrument.

Operația cea mai delicată este confecționarea dispozitivului de producere a sunetului. Locul ferestruicii pătrate este fixat, tot cu ajutorul „măsurii", cu o „deltuță", lama acesteia avînd lățimea de 5 mm. Forma pătrată a ferestruicii este obținută prin încrustarea superficială a lemnului cu patru

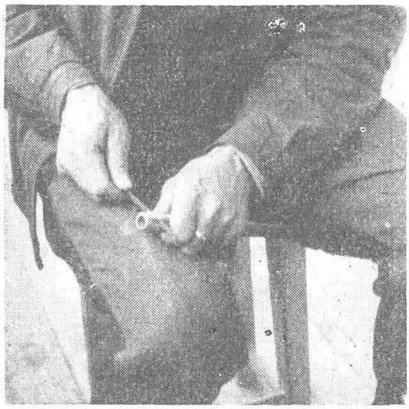


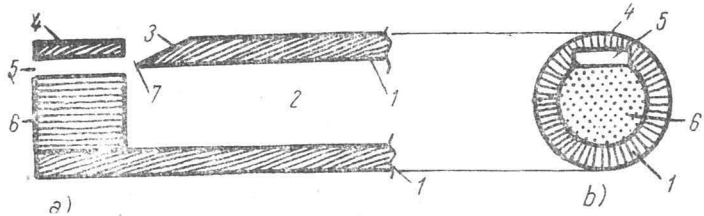
Fig. 10

Fig. 11

Fig. 12

https://biblioteca-digitala.ro

împunsături ale „deltuței", formînd, „după ochi", cîte un unghi drept cu crestătura precedentă (deci prima crestătură în direcția transversală, apoi longitudinală, din nou transversală și iar longitudinală) (fig. nr. 11).



Schița nr. 1 — a) secțiune longitudinală; b) secțiune transversală.
1) peretele tubului sonor; 2) orificiul interior al tubului sonor; 3) lamelă; 4) peretele tubului subțiat; 5) canal; 6) dop; 7) orificiu de formă pătrată („ferestruica").

Lemnul este perforat definitiv cu o daltă semicirculară, cu „dăltuța semilună" și apoi netezit cu „bișturiul". Verifică dimensiunile ferestruicii introducînd în orificiul realizat capătul special al „măsurii" modelat în acest scop (fig. nr. 12).

După această operație se trece la executarea unui canal longitudinal în interiorul tubului pînă în dreptul ferestruicii, avînd lățime de cca 10 mm și adîncime de 0,5 — 1 mm (vezi schița nr. 1). Această operație se numește „fasonarea vranei în partea pătratului" și se execută cu „bișturiul" (fig. nr. 13).

Urmează apoi operația cea mai dificilă și anume confecționarea lamelei, sau în termenii meșteșugărești „se face pana". Grosimea lamelei este de cca 0,5 mm și este obținută cu ajutorul acelorași instrumente: „bișturiul" și „deltuța". Pentru terminarea dispozitivului mai este necesară confecționarea „dopului". După ce leagă cu sfoară subțire capătul tubului, făcînd un fel de manșon puternic „ca să nu plesnească atunci cînd bag dopul", taie dintr-o vergea de lemn de prun, cioplită în formă de trunchi de con (cu o diferență destul de redusă între baza mare și cea mică) un segment măsurat în prealabil „după ochi" astfel ca să ajungă pînă în dreptul ferestruicii. Elimină apoi din acest segment o fișie subțire longitudinală, avînd o lățime identică cu crestătura longitudinală din interiorul tubului, astfel încît după ce introduce dopul, în interiorul tubului, se formează în dreptul ferestruicii o deschizătură longitudinală avînd grosimea de cca 1—2 mm (schița nr. 1).

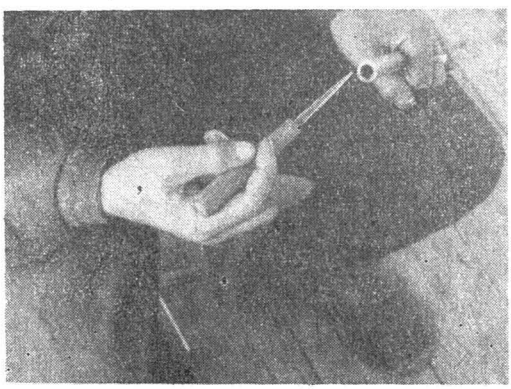


Fig. 13

După introducerea dopului, se face prima încercare a sunetului suflînd în tub prin ferestruica pătrată (fig. nr. 14).

https://biblioteca-digitala.ro

Se taie apoi dopul cu un ferăstrău obișnuit.

Orificiile fluierului se execută pe partea opusă „vranei". Mai întîi stabilește linia longitudinală a orificiilor trasînd-o de-a lungul tubului cu creionul. Potrivește din nou „măsura" și înseamnă cu creionul liniile transversale, în dreptul semnelor respective existente pe măsură, astfel încît întretăierea liniilor transversale cu cea longitudinală vor marca centrul orificiilor (fig. nr. 15).

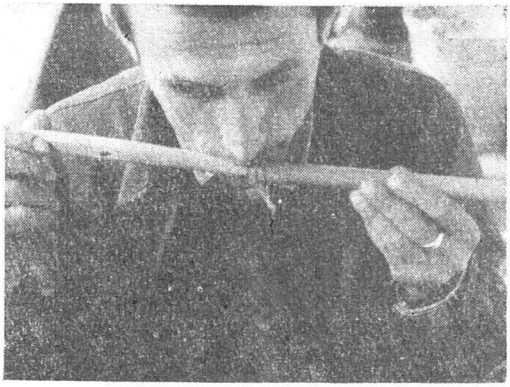
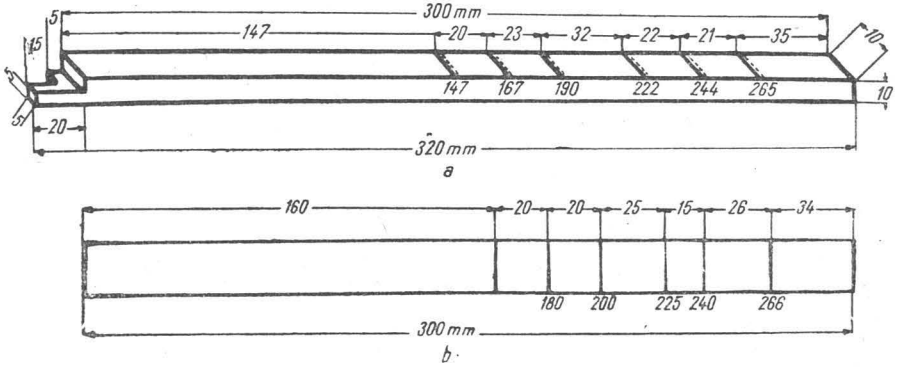


Fig. 14



Schița nr. 2 — a) „măsura fluierului" de 32; b) scala distanțelor rezultate din calcul.

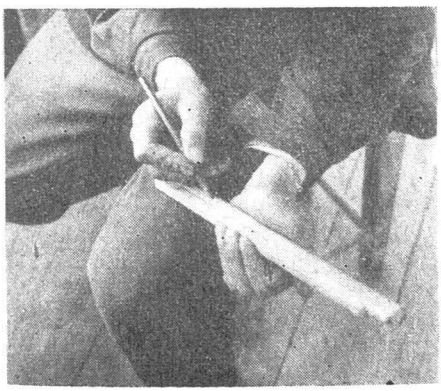


Fig. 15

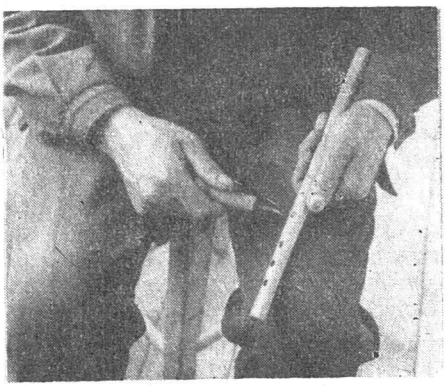


Fig. 16

https://biblioteca-digitala.ro

Executarea orificiilor se face cu ajutorul „deltuței semilune" cu care crestează în adîncime tubul, la o oarecare distanță de centrul însemnat cu creionul, mai întîi de sus în jos și apoi de jos în sus, cu extragerea porțiunilor de lemn astfel perforate (fig. nr. 16).

Netezește cu „glaspapir" eventualele scame din dreptul orificiilor și apoi încearcă fluierul cîntînd o melodie de joc, „să văd ce ton îi dă".

Pentru conservarea lemnului și astuparea porilor interiorul tubului, exteriorul lui și capetele se ung cu ulei folosind în acest scop un fulg de pasăre, fixat pe o vergea lungă de fier. Instrumentul este apoi lăsat să se usuce 1—2 zile, de data aceasta nu în aer liber, ci în casă. Cu aceasta construcția propriu-zisă a instrumentului este terminată.

4) FINISAREA FLUIERULUI

După ce uleiul s-a uscat, exteriorul tubului este lustruit cu șerlac și apoi este îmbrăcat cu 2—3 manșoane subțiri de tablă de alamă, avînd lățimea de 40—50 mm. Pe această îmbrăcăminte de benzi de alamă se execută ornamente diferite cu ajutorul unei „deltuțe zimțate" și a unor compasuri speciale. În afară de funcția lor pur artistică aceste manșoane au menirea totodată de a acoperi eventualele defecte ale fluierului, ivite în timpul construirii. Menționăm că această latură a construcției cere destul timp și este relativ „complicată".

În încheiere se impun cîteva observații de ordin muzical în legătură cu fluierele executate de Arsene. Dintre acestea, mai importante considerăm că sînt :

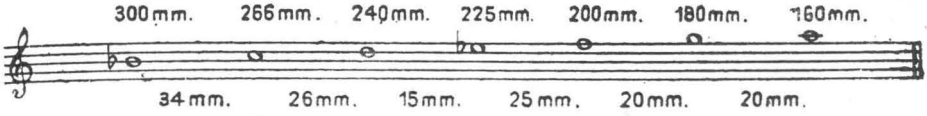
1) Caracterul empiric al construcției explică varietatea mare de scări, deosebite de la un exemplar la altul. Într-adevăr, cercetînd una din „măsuri" am putut constata următoarele însemnări ale distanțelor dintre orificii, reprezentînd semne care urmau să fie transpuse apoi pe tubul fluierului construit (vezi schița nr. 2).

După cum se vede, toate însemnările au fost corectate cu cîte 2 mm (liniile punctate) în sensul măririi distanțelor de la „vrană" spre fiecare orificiu în parte. Informatorul susține că nu el a făcut respectivele corectări, deci se poate deduce că posesorul inițial a fost conștient de lacunele scării fluierelor construite după această „măsură", fapt care l-a îndemnat probabil să încerce o nouă versiune.

Să încercăm, cu ajutorul legii universale a rezonatorilor, să deducem locurile corecte ale orificiilor pentru obținerea unei scări diatonice majore juste, pornind de la un tub acustic avînd o lungime de 300 mm. Aplicînd relațiile cunoscute între treptele unei scări diatonice majore, putem deduce și relațiile de lungime ale tubului rezonator, adică în ultimă instanță a orificiilor care au rolul de a scurta lungimea tubului rezonator. Dacă pornim de la o fundamentală produsă de un tub de 300 mm, aplicînd relațiile de frecvență cunoscute obținem următoarele raporturi de lungime pentru o scară diatonică majoră : $\frac{8}{9}$ = secundă mare față de funda-

https://biblioteca-digitala.ro

mentală; $\frac{4}{5}$ = terță mare; $\frac{3}{4}$ = cuartă perfectă; $\frac{2}{3}$ = cvintă perfectă; $\frac{3}{5}$ = sextă mare; $\frac{15}{16}$ = septimă mare. În consecință, pentru tubul nostru avînd lungimea de 300 mm, distanțele dintre orificii trebuie să fie de la capătul tubului (si bemol) și primul orificiu (do): 34 mm, apoi 26 mm, 15 mm, 25 mm, 20 mm și 20 mm.



Dacă comparăm acum distanțele rezultate din calcul cu cele însemnate pe șablonul constructorului nostru, constatăm o coincidență aproape totală la primul, al doilea și al treilea orificiu (265 mm față de 266 mm rezultate din calcul, respectiv 244 față de 240 și 222 față de 225 mm), dar o diferență relativ mare la al patrulea, al cincilea și al șaselea orificiu (de 10 mm, respectiv cîte 13 mm față de cele rezultate din calcul: 190 față de 200, 167 față de 180 și 147 față de 160 mm, rezultat din calcul). În privința distanțelor dintre orificii pe șablonul informatorului nostru citim (în aceeași ordine ca mai sus): 35 mm, 21, 22, 32, 23 și 20 mm, prin urmare se remarcă o coincidență aproape totală, respectiv totală la primul și respectiv la ultimul orificiu. Totuși cvarta are aproximativ același loc și la constructorul nostru (35 + 21 + 22 = 78 mm de la capătul fluierului față de 34 + 26 + 15 = 75 mm, rezultat din calcul) în timp ce terța este mai coborîtă iar cvinta mai urcată, după care sexta și septima se raportează în mod corect față de cvintă (23 și respectiv 20 mm față de cîte 20 mm, rezultat din calcul). Practic aceste deviații se traduc prin modificarea intervalelor de terță și de cvintă (față de fundamentală) primul fiind modificat descendent, cel din urmă ascendent.

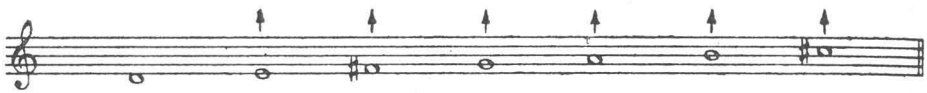
Totuși, efectul acestor deviații nu poate fi riguros dedus din calcul și iată de ce:

a) Constructorul nostru, după cum am văzut mai sus, transpune semnele șablonului său pe fluier doar pentru a avea un ghid, semnele respective nu constituie una din extremitățile orificiilor (de formă ovală), ci centrul lor aproximativ. Aproximativ, deoarece, după însemnarea centrului, se perforează tubul fluierului cu o daltă semirotundă străpungînd lemnul la o distanță arbitrară — superioară și inferioară — față de centru, aproximația variind între 3—6 mm. În felul acesta, marginea orificiilor va fi întotdeauna deplasată cu 3—6 mm față de semnul existent pe șablon în ambele sensuri, modificînd astfel atît distanța absolută (de la capătul tubului pînă la orificiul respectiv) cît și pe cea dintre orificii. Acest mod empiric de construcție face ca fluierele construite *după același șablon* să fie totuși *diferite ca scări* după abaterile mai mari sau mai mici de la centrul însemnat, ivite în momentul perforării orificiilor.

https://biblioteca-digitala.ro

b) Tehnica instrumentală a „fluierașilor" constă aproape fără excepție în așa-numita degetație „în furcă" [3]. Cu ajutorul acestei tehnici, instrumentistul obține — prin producerea unor interferențe ale armonicelor superioare — corectarea înălțimii, putînd realiza intervale de aproape un semiton. De aceea defectele de construcție — în sensul acurateții scării — sînt în bună parte remediate prin chiar practica vie a instrumentiștilor populari.

2) În momentul cercetării, constructorul nostru dispunea de un număr de 14 fluiere de diferite dimensiuni (între 26 — 48 cm). Toate instrumentele, fără excepție, aveau o scară diatonică majoră, bineînțeles cu diferite imprecizii ale intervalelor (s-a putut constata o frecvență mai mare a impreciziei secundei și anume la 4 fluiere acest interval era modificat ascendent; de asemenea, intervalul de cvintă la două fluiere era modificat tot ascendent, în schimb la un fluier intervalul de sextă era modificat descendent). La un fluier intervalul de secundă era modificat ascendent, însă restul intervalelor se raportau just la acest interval, adică :



Se știe că majoritatea fluierelor cercetate pînă acum în toată țara prezintă scara diatonică majoră [4].

În Muscel nu am avut pînă acum prilejul să găsim decît fluiere de acest tip și instrumentele constructorului nostru pledează pentru a presupune că aceasta este scara preferată a fluierelor din zona folclorică amintită.

De altfel, o explicație, pe cît de ascunsă la prima vedere pe atît de simplă, ne oferă însuși materialul folcloric muzical al Muscelului — în cazul nostru — dar și a unei părți mari din întregul folclor muzical românesc.

Într-adevăr, se știe că materialul sonor al muzicii noastre populare are vădite tendințe de a se organiza în scări (moduri) de tip minor, preferînd fie scări de tip doric (medieval) fie scări de tip așa-zis major-minor [5].

O altă parte, de asemenea importantă, a materialului nostru muzical (din care jocurile nu ocupă un loc secundar, ci dimpotrivă) este alcătuită

---

[3] Indicii despre această tehnică sînt cuprinse în lucrarea citată a lui Tiberiu Alexandru, p. 65.

[4] idem.

[5] Prin melodiile de tip major-minor folcloristica noastră muzicală înțelege de obicei melodii caracterizate prin paralelismul major-minor și anume : prima parte a melodiei de obicei mai dezvoltată (avînd două sau mai multe rînduri melodice), gravitează în jurul unui centru major cu afirmarea mai mult sau mai puțin a „dominantei" și a „toricei" majore ; a doua parte (de multe ori alcătuită doar din ultimul rînd melodic) gravitează în schimb în jurul centrului minor relativ :

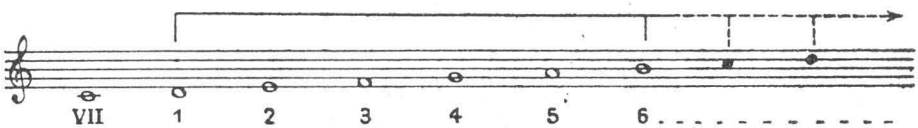
https://biblioteca-digitala.ro

din melodii cu caracter major. Dacă pentru melodiile de acest tip din urmă, folosirea scării majore a fluierului pare a fi justificată [6], fapt care ne poate îngădui să nu ne preocupe pentru moment, — cu atît mai mult se ridică în mod firesc întrebarea : pentru interpretarea melodiilor din celelalte două categorii (melodiile de tip minor și cele de tip major-minor) n-ar fi oare mult mai justificată folosirea unor instrumente avînd o scară minoră ?

După cum știm, problema n-a fost încă cercetată. Sînt prea puține culegerile în care s-a urmărit în mod special această temă. Cu toate acestea, considerăm că există de pe acum posibilitatea formulării unei ipoteze (cu șanse neîndoielnice de a fi confirmate de o cercetare viitoare), pornind de la cele mai generale caractere ale melodiilor noastre populare.

După cum se știe, caracteristica principală a modului doric (medieval) este terța mică și sexta mare (uneori și varianta cromatică a acesteia : cu cvarta mărită).

De asemenea, o mare parte din melodiile noastre construite pe baza acestui mod au un ambitus redus (ce uneori nu depășește o cvintă sau o sextă), chiar dacă în execuție el apare considerabil lărgit prin schimbarea registrului. Pentru toate aceste melodii o scară diatonică majoră este foarte convenabilă, deoarece luînd ca fundamentală treapta a 2-a a unei astfel de scări, obținem, cu păstrarea dispoziției intervalelor, tocmai modul de care am vorbit :



Dar și pentru cealaltă categorie importantă a melodiilor noastre populare (așa-zisele melodii major-minore), scara diatonică majoră a fluierului oferă posibilități mai mari decît una minoră.

Într-adevăr, paralelismul major-minor se realizează pe baza aceluiași material sonor astfel încît sunetul *do*, care reprezintă „*dominanta*" fragmentului major (prima parte a melodiei situată de obicei în partea inferioară a scării), capătă funcția de subton în fragmentul minor (partea a doua a melodiei) [7] ; sunetul *fa* care are funcția de „tonică" majoră, capătă funcția de terță mică ; sunetul *mi* „sensibilă", în fragmentul

[6] Spunem doar că pare a fi justificată, deoarece realizarea concretă a acestora (pe instrumentul respectiv) necesită totuși studierea distribuirii registrelor fluierului la diversele fragmente ale melodiei (în sens funcțional).

[7] La acest tip de melodie *subtonul* apare destul de frecvent.

https://biblioteca-digitala.ro

major, devine treapta a doua în cel minor; această treaptă este foarte des fluctuantă, ducînd spre cunoscuta cadență frigică (*mi bemol-re*):

Iată deci numai cîteva aspecte care ar putea constitui argumente pentru explicarea răspîndirii atît de mari la noi a fluierelor care au o scară majoră diatonică.

Referindu-ne, pe de altă parte, la șablonul constructorului nostru de fluiere, unele constatări privind acuratețea unor intervale încep să fie explicabile. Așa de pildă intervalul de cvintă (*si bemol-fa*), pe care l-am găsit modificat în sens ascendent prin deplasarea orificiului corespunzător sunetului *fa*, cît și intervalul de sextă, pe care l-am găsit dimpotrivă, modificat în sens coborîtor, prin deplasarea în același sens a orificiului corespunzător sunetului *re*, reproduc tocmai tendința de cvartă mărită a variantei cromatice a modului doric (medieval), respectiv a terței fluctuante, cu tendința spre cadența frigică a melodiei de tip major-minor.

treptele modului VII 1 2 3 4(♯) 5 6
a) tip „doric"
treptele scării fluierului 1 2 3 4 5 6 7
treptele modului
I a parte V VI VII 1 2 3 4
a II a parte VII 1 2(b) 3 4 5 6
b) tip „major-minor"
treptele scării fluierului 1 2 3 4 5 6 7

O altă consecință a acestui fapt ar putea privi teoria generală a genezei și a raportului între muzica instrumentală și cea vocală și iată de ce: construcția fluierului avînd un caracter empiric este absolut sigur că diversele șabloane moștenite pe cale... „orală" prin transmiterea din tată în fiu a unor „matrițe" sînt supuse totuși unor „reexaminări" atunci cînd instrumentele construite nu satisfac, din punctul de vedere al scării, cerințele instrumentistului popular. (Datorită metodei empirice folosite, recopierile succesive ale vechilor șabloane produc imprecizii care de fapt se reflectă în însăși scara instrumentului).

https://biblioteca-digitala.ro

Aceste „reexaminări" ale şabloanelor nu fac însă altceva decît să asigure permanent o confruntare practică a scării fluierelor cu concepţia muzicală a colectivităţii populare, din care face parte şi instrumentistul-constructor. Cu alte cuvinte, asta înseamnă că acela care corectează sau care confecţionează în mod empiric şablonul instrumentului respectiv nu face altceva decît să reproducă concepţia sa muzicală, punînd de acord scara instrumentului cu sistemul muzical (caracterizat prin distribuirea şi felul intervalelor) în care gîndeşte.

Dar în acest caz este limpede că *nu instrumentul este acela care dictează formarea unei gîndiri muzicale*, prin influenţa caracteristicilor proprii muzicii instrumentale, ci invers: *practica muzicală populară impune* construirea unor *instrumente capabile să reproducă gîndirea muzicală tradiţională*.

Prin urmare, chiar dacă, pe baza celor arătate mai sus, nu se poate încă combate definitiv teza priorităţii influenţei muzicii instrumentale asupra celei vocale, totuşi, se poate afirma cu tărie măcar *raportul reciproc* al acestor influenţe.

Fără îndoială, problema fiind mult mai complexă, necesită cercetări speciale şi credem că ea merită un astfel de interes din partea folcloriştilor.

Cercetările pe care ni le propunem să le întreprindem în viitor în acest sens, vor completa rezultatele obţinute, subliniind astfel importanţa pe care o are studierea complexă a instrumentelor populare.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

SEMNALAREA UNOR MANUSCRISE DIN FONDUL ANDREI BÎRSEANU

Articolul de faţă nu se referă la activitatea lui Andrei Bîrseanu ca „folclorist şi publicist romîn" din Transilvania[1], privită în ansamblul ei[2], ci doar la prezentarea unor date de interes etnografic existente într-un fond de manuscrise care i-a aparţinut şi care astăzi se află în patrimoniul Bibliotecii Orăşeneşti din Sibiu[3].

Ca atare, este vorba de semnalarea, mai mult de ordin bibliografic, a unor pagini referitoare la culegerea terminologiei plugului, carului, războiului de ţesut şi a dîrstelor.

Valoarea acestor date etnografice nu constă atît în ineditul lor, nici ca texte nici ca ilustraţii, deoarece uneori sînt destul de stîngaci culese şi de persoane nu suficient de competente (elevi, funcţionari administrativi etc.), cît mai ales în intenţia „iniţiatorului" acestei culegeri, în faptul că în epoca respectivă Andrei Bîrseanu, alături de alţi etnografi şi folclorişti ai timpului, a avut asemnea preocupări[4].

Nu cunoaştem motivele care l-au obligat pe Andrei Bîrseanu să se rezume numai la un material atît de redus; poate ca datele culese să fi fost mult mai ample.

Ceea ce este interesant, şi aceasta apare clar dintr-o scrisoare trimisă lui Andrei Bîrseanu de un colaborator al său, la începutul secolului nostru, este faptul că intenţia folcloristului era aceea de a da cu timpul o amplă lucrare privitoare la *Nomenclatura populară*. La aceasta nu este exclus să fi fost influenţat şi să se fi ghidat de şcoala folclorică a lui B. P. Hasdeu[5] şi de cunoscuta lucrare a lui Fr. Dammé[6], apărută nu cu mulţi ani înainte. Ceva mai mult, din scrisoarea pe care de altfel o reproducem în întregime, reiese că iniţiativa lui Andrei Bîrseanu era sprijinită de „Asociaţiunea Transilvană pentru literatura romînă şi cultura poporului ro-

---

[1] Andrei Bîrseanu (1858—1922), folclorist şi publicist romîn. S-a făcut cunoscut prin culegeri de poezii populare (*Cincizeci de colinde*, 1890). În colaborare cu învăţatul ceh J. Urban-Jarník a publicat *Doine şi strigături din Ardeal* (1885), una dintre culegerile importante de folclor romînesc. Este autorul unei monografii privitoare la istoria şcolilor romîneşti din Braşov (vezi *Dicţionar enciclopedic romîn*, vol. I. A.—C., Academia R.P.R., Bucureşti, 1962, p. 370—371).

[2] Pentru biobibliografie vezi în special articolul lui M. Robea, *Andrei Bîrseanu folclorist*. „Limbă-literatură", an. IV (1960), p. 261—276.

[3] Manuscrisele ne-au fost semnalate de Adrian Fochi.

[4] Vezi *Chestionarul* lui B. P. Hasdeu, N. Densuşianu ş.a.

[5] M. Robea, *op. cit.*, p. 276.

[6] Fr. Dammé, *Încercare de terminologie poporană romînească*, Bucureşti, 189 6.

https://biblioteca-digitala.ro

mîn[7]", fapt care arată importanţa care se dădea unei asemenea lucrări. Este vorba de o scrisoare datată 21 octombrie 1907, trimisă lui Andrei Bîrseanu de un subcontabil la „Sătmăreanca", „Institut de credit şi economii. Societate pe acţiuni".

Mult onorate Domnule Profesor!

Aflînd din Analele Asociaţiunii pentru lit[eratura] şi cult[ura] pop[orului] romîn că D-voastră aţi luat sarcina de a compune, respectiv a culege nomenclatura poporală a plugului, carului şi războiului de ţesut şi cunoscînd valoroasa D-voastră năzuinţă de a da la lumină o operă cît mai completă şi perfectă, alăturat vă trimit nomenclatura războiului de ţesut referitoare la com. Veştem, cmt. Sibiu. Totodată alătur şi nişte desene [4 p.], pentru a vă clarifica mai bine definiţiunile ici colea eventual confuse.

În trei-patru săptămîni Vă voiu trimite şi nomenclatura carului, eventual şi a plugului, adunată în Ţara Oaşului, cmt. Sătmari.

Salutîndu-vă rămîn

Al D-voastră Stimator
ss. Gheorghe N. Başca
subcontab[il] la „Sătmăreanca"

În cele patru pagini de anexă sînt reproduse următoarele desene: Fig. 1 „stavila de resboiu de ţesut"; fig. 2 „brîglele" (p. 1); fig. 3 „partea dinapoi a resboiului", cu terminologie (p. 2); fig. 4 „resboiul", cu terminologie (p. 3); fig. 5 „sucala"; fig. 6 „suveica"; fig. 7 „vîrtelniţa"; fig. 8 „răşchitorul" (p. 4).

Anexa scrisorii are o impresionantă listă de termeni (85) privitori la „nomenclatura resboiului de ţesut" din Seini (anexa este datată Seini 19 octombrie 1907) pe care o redăm în notă[8].

Restul materialului, pe care-l semnalăm în ordinea în care l-am aflat în pachetul de manuscrise din Biblioteca Orăşenească din Sibiu, are următorul conţinut:

— Plugul cu piesele componente, grapa, carul. Planşe desen, pe hîrtie bloc, 15 schiţe (1 p.).

— Carul, „comunicat de Ioan Sidon, econom, com. Dobîrlaia. Scris de Eugen Sibianu, cl[asa] I-a com[erţ] sup[erior]" (4 p.).

În text: schiţă de car şi de jug (p. 1); părţile componente (p. 2); părţile componente (p. 3).

— Descrierea plugului şi părţile lui, cu terminologie şi o schiţă de plug. Pe pagina 2 iscălit Aurel Pancef [?] Satul Lung.

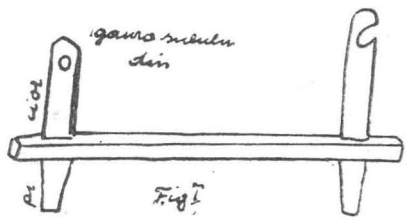
— Resboiul şi părţile lui, descriere (1 p. cu 8 fig.).

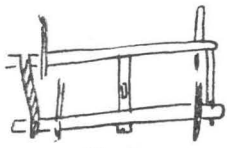
---

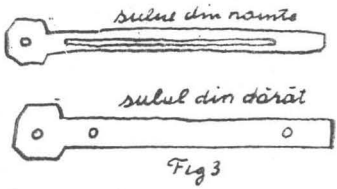
[7] Asociaţiunea transilvană pentru literatura romînă (Astra), înfiinţată la Sibiu în 1861 din iniţiativa unor fruntaşi ai culturii (Timotei Cipariu, George Barîţiu ş.a.).

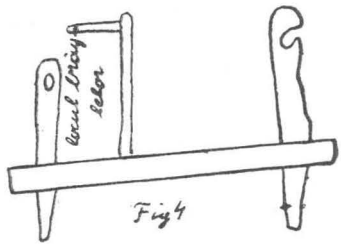
[8] „Alege, alergătoare, amnariu, bărbie, bătătură, brîgle, caier, căeruţi, cîlţi, capră, cenuşeriu, chindisi-chindiseală, copcie, corghenciu, corleţ, cujbe, dapănă, dăpănător, dîrstă, dinţi, ferul, suveicii, frînge, frîngătoare, furcă, furcuţă, fus, fuscei, găurariu, ghem, gură, hechilă, hrebincă, iepe, îndrugă, inimioară, întorcători, învăleşte, iţă, leagă, legătură, măieţi, mănuşe, mîngeală, meliţă, mosor, năvădit, năvăditor, numărătură, păcisele, pănură, pînză, păpuşe, picioare, piedeci, primble, prinsori, puzderii, rază, resboiu, reschitor, roată, rost, rotiţe, rumpe, vergi, sarcină, scripeţi, spată, spetează, stavilă, stupă, sucală, suveică, suluri, tălpi, ţevi, tort, urzi, urzeală, urzoiu, vîrgele, vătale, vîrtelniţe, zăvor, zimţi.

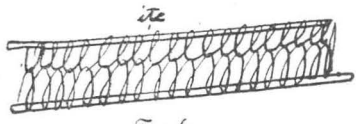
https://biblioteca-digitala.ro

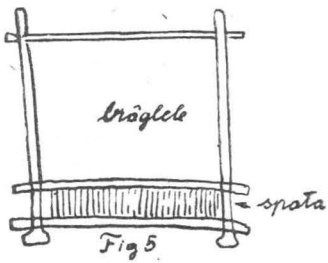


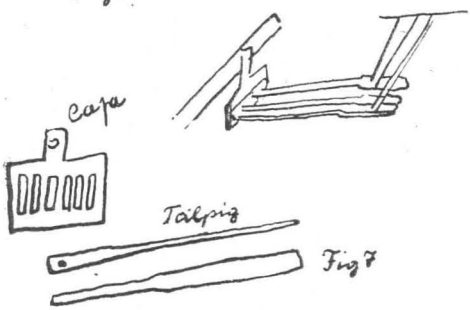












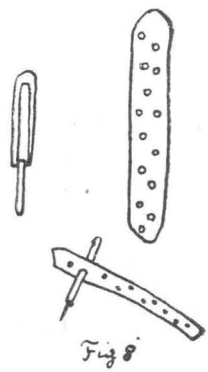


Fig. I (1—8). — Copie după două desene din pachetul de mss. etnografice Andrei Bîrseanu.

— Plugul, iscălit Stefan Peneş, S. Buzan. [Descriere naivă] (schiţă p. 3).

— Carul. Semnat Nico Enciu cl. I-a com. [ercială] Braşov 1905, cu descriere. Se menţionează: „auzite în Ţelina u.p. Reteu com. Tîrnava Mare, comuna mea natală, de la mai mulţi plugari ca dl. Zosim Şerbu, Zacharia Drăgan, Ioan Hăntău [?] şi alţii" (4 pagini caiet cu descriere şi terminologie).

https://biblioteca-digitala.ro

— Carul, descriere din Bran, Com. Simon. Semnat Moise Moşoiu (2 pagini coală).

— Resboiul. Com. Topleţiu. Semnat Berniac George cl. I-a com.[ercială] (2 pagini coală).

— Dîrstitul straielor [Braşov] (2 p. descriere): „terminologia la dîrstit, prepararea straielor, în rezumat" (8 pagini + 4 pl.).

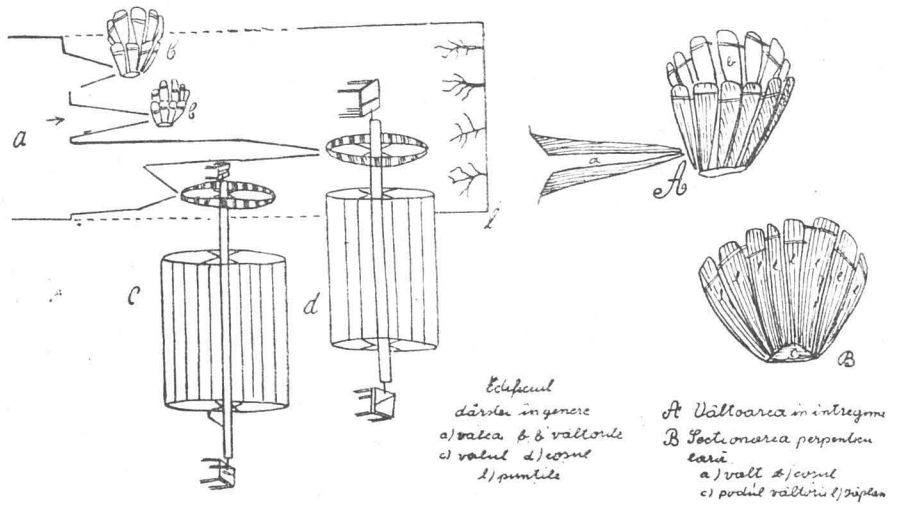


Fig. II. — Copie după două desene din pachetul de mss. etnografice Andrei Bîrseanu.

Pl. I „Edificiul dîrstei în genere" (cu terminologie);
Pl. II „Vîltoarea, întregime, secţie, cu terminologie" (2 desene);
Pl. III „Coşul" (un desen cu terminologie);
Pl. IV „Resboiul de ţesut straie" (un desen cu terminologie).

Datele prezentate au drept scop să aducă la cunoştinţa cercetătorilor de specialitate unele din preocupările de interes etnografic ale înaintaşilor noştri, care prin conţinutul lor vor putea ajuta în special pe cei ce vor elabora cîndva o lucrare privitoare la istoricul etnografiei noastre.

N. AL. MIRONESCU şi *R. O. MAIER*

DOUĂ LUCRĂRI MAGHIARE PRIVIND STUDIUL DANSULUI POPULAR

Coregrafii maghiari se preocupă intens de problemele legate de aspectul metodologic în studierea dansului popular.

Rezultatele la care au ajuns se înscriu pe linia clasificării topologice a dansurilor, pornind de la analiza lor structurală şi de la determinarea tipurilor de motive.

În acest sens György Martin şi Ernö Pesovár au publicat, în *Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae*, două lucrări: *Analiza structurală a dansurilor populare maghiare* (vol. X, fasc. 1—2, 1961) şi *Determinarea tipurilor de motive în folcloristica dansului* (vol. XII, fasc. 3—4, 1963).

https://biblioteca-digitala.ro

Referindu-se la analiza structurală a dansului, autorii o consideră ca un component de bază al analizei morfologice şi ca una din cele mai cuprinzătoare principii de sistematizare în studiul ştiinţific al dansului. Studiul proprietăţilor structurale ale unei opere de artă are de asemenea o deosebită importanţă estetică deoarece asigură o privire analitică asupra procesului de creaţie.

Pornind de la un material faptic bogat, înregistrat cu ajutorul filmului, sprijinindu-se pe unele rezultate ale cercetărilor de specialitate din alte domenii ale folcloristicii, autorii realizează o primă şi interesantă încercare metodologică în problema analizei structurale şi clasificarea sistematică a dansurilor maghiare.

O condiţie preliminară a analizei structurale este determinarea unităţilor de mişcare ce compun un dans. Aceste unităţi de mişcare sînt grupate în două mari categorii: unităţi minore (mici) şi unităţi majore (mari). Definirea lor este făcută atît din punct de vedere al construcţiei cît şi funcţional. Cele mai importante unităţi mici de mişcare sînt: elementul cinetic, motivul fracţional şi motivul. Alături de acestea se structurează şi alte unităţi mai puţin închegate şi anume: grupul cinetic, secvenţa cinetică şi aşa-numitul „mănunchi" cinetic.

Determinarea unităţilor mari nu poate fi făcută independent de studierea relaţiei între muzică şi dans. În această problemă autorii consideră ca factori determinanţi: tempoul muzical, melodia şi acompaniamentul ritmic, elemente ce determină în mod esenţial valorile principale în ritmul mişcărilor, adică cea mai scurtă şi cea mai lungă durată a elementelor cinetice. Pentru determinarea calitativă a coincidenţelor între unităţile muzicale şi coregrafice se studiază în primul rînd diferitele forme de cadenţe ce separă unităţile mari din dans. (Cadenţe complete, semicadenţe, pseudocadenţe, cezura şi cadenţa sugerată.) Unităţile mari ale dansului sînt considerate: secvenţa de motive, corespunzătoare liniei melodice, secţiunea şi mişcarea coregrafică.

În continuare studiul abordează problema reprezentării structurii dansului. Această reprezentare se realizează pe baza formulei structurale. Considerînd structura unităţilor muzicale mai puţin variabilă decît a celor coregrafice, formula, sprijinindu-se în primul rînd pe unităţile muzicale, va ilustra corelaţia între dans şi muzică. Acest procedeu nu şterge însă aspectele structurale tipice ale dansului, care sînt independente de muzică.

Ultimul capitol al lucrării aduce o serie de consideraţii interesante referitoare la conturarea unor tipuri structurale. Astfel, în ceea ce priveşte legătura între dans şi muzică autorii se referă în mod special la coincidenţa unităţilor coregrafice şi muzicale determinată de cadenţe, semicadenţe şi cezuri. În acest caz pot fi găsite următoarele trei tipuri structurale:

1. dansuri cu cadenţă stabilă, fixă, realizînd o suprapunere coincidentă a unităţilor;
2. dansuri cu cadenţă instabilă, fluctuantă, în care limitele unităţilor muzicale şi coregrafice coincid în mod neregulat;
3. dansuri cu cadenţă nesigură (incertă), cazuri în care unităţile coregrafice intersectează unităţile muzicale.

Referindu-se la raportul între diferitele unităţi în funcţie de elementele cinetice pe care le conţin, secţiunile şi secvenţele de motive sînt repetări regulate sau neregulate, uniforme ori diferite. Din punctul de vedere al concluziilor ce delimitează secţiunile şi secvenţele, acestea pot fi: deschise sau închise.

Ultimul criteriu de constituire al unui tip structural îl formează conţinutul plastic al unităţilor mari muzicale (secţiunea, perioada). Referirile în acest caz se fac la conţinutul de mişcare al liniilor melodice şi anume:

— linii melodice uniforme, în care conţinutul de mişcare are un caracter repetitiv (a a a a);
— linii melodice biforme, care pot fi atît repetitive (a a b b) cît şi alternative (a b a b);
— linii melodice triforme repetitive (a a b c) sau alternative (a b c b).

https://biblioteca-digitala.ro

— ultimul tip în această categorie îl constituie liniile muzicale multiforme care pot avea un conţinut de mişcare diferit (a b c d).

Un factor deosebit de important în conturarea tipurilor structurale îl constituie cantitatea şi calitatea unităţilor mici, adică a materialului din care este constituit dansul. În acest sens se poate vorbi de bogăţia sau sărăcia, complexitatea sau simplitatea motivelor unui dans. În încheierea lucrării, autorii ating problema formei fixe şi libere a desfăşurării dansului popular.

Acest studiu asupra analizei structurale a dansurilor maghiare este completat cu un material de jocuri exemplificator, transcris kinetografic.

★

Una din caracteristicile care diferenţiază folclorul coregrafic maghiar de cel romînesc este construcţia motivică a dansurilor şi forma lor în general liberă. De aceea, în cadrul celei de a doua lucrări, autorii consideră caracteristicile structurale insuficient de elocvente pentru determinarea tipurilor, întrucît ele pot varia chiar în limitele unuia şi aceluiaşi tip de dans. Factorii constitutivi constanţi ai unui tip de dans sînt motivele care, privite în totalitatea lor, determină trăsăturile caracteristice ale tipului respectiv. Pornind de la această premisă, în studiul intitulat: *Determinarea tipurilor de motive în folcloristica dansului*, autorii încearcă să contureze principiile care să ducă la gruparea motivelor într-un catalog de motive.

În desfăşurarea dansului, motivele constitutive au funcţiuni diferite. În raport cu importanţa pe care o au în conturarea structurii jocului se pot deosebi motive: predominante, subordonate şi sporadice.

Problema centrală a clasificării tipologice a motivelor o constituie găsirea unor principii general valabile. Astfel, s-a dovedit că principiile mişcării, dinamicii, ritmicii sau plasticii, luate în mod izolat, nu pot forma criteriul unei clasificări. Autorii ajung la concluzia, deosebit de interesantă, că determinant în construcţia motivelor este principiul alternării succesive a sprijinului corpului, principiu făcînd parte tot din plastica mişcării (sprijinind corpul pe laba piciorului, aceasta a fost denumită suport).

Clasificînd suporturile posibile în jocul popular, ele au fost grupate în trei categorii mari:

1. suport repetat, indicat cu cifra 1;
2. suport schimbat, indicat cu cifra 2;
3. suport dublu, indicat cu cifra 3.

În analizarea structurii de suport a motivelor, autorii, în această etapă a cercetărilor consideră motivul ca o unitate independentă, izolată de desfăşurarea jocului. Acest lucru ni se pare greşit, în special atunci cînd este vorba de motive simple, care nu au individualitate decît prin repetare.

În afara indexului de suporturi, alt factor de clasificare a motivelor este ritmul. Se ia în considerare însă numai ritmul de suport (al paşilor care susţin greutatea corpului) şi nu ritmul complex reieşit din bătaia palmelor, mişcări ale piciorului oscilant etc.

În continuare, autorii realizează, spre a da un exemplu practic, catalogul tipurilor de motive în cadrul unui tip de dans maghiar, denumit *Dansul sărit*. În totalitate au fost determinate 27 de tipuri de motive, pornind de la cele mai simple la cele mai complexe cuprinzînd 235 de variante.

În concluzie se arată că clasificarea motivelor din „Dansul sărit" a fost făcută după următoarele criterii:

— durata motivelor
— numărul şi ritmul suporturilor într-un motiv
— structura suporturilor

https://biblioteca-digitala.ro

— nucleul (baza) suporturilor
— calitatea compoziţiei motivelor.

Bineînţeles că în cadrul tipurilor se conturează un număr mai mare sau mai mic de subtipuri de motive pentru a căror determinare au fost luaţi în considerare următorii factori :

— diferenţele ritmice
— modificarea succesiunii suporturilor
— succesiunea motivelor componente
— schimbările în structura motivului
— pasivitatea sau activitatea piciorului oscilant.

Autorii subliniază de asemenea că importanţa acestor factori generatori de subtipuri nu este egală în cadrul tuturor tipurilor de motive determinate, ele acţionînd diferit de la un tip la celălalt.

În încheierea studiului se aminteşte că, pe lîngă tendinţa de diferenţiere a tipurilor de motive, acţionează şi tendinţa contrarie de integrare, pe baza căreia, potrivit legilor generale care determină relaţiile între motive, acestea să poată fi grupate în unităţi largi, cum ar fi de exemplu familia de motive.

Considerăm ambele lucrări prezentate deosebit de importante pentru studiul jocului popular în general, rămînînd ca cercetările ulterioare, analiza aprofundată a unui material cît mai vast, să întărească constatările actuale sau să modifice pe cele mai puţin sigure.

ANCA GIURCHESCU

B. M. СИДЕЛЬНИКОВ, *РУССКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ. БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ 1735 — 1945 гг.* Москва, Издательство Академии Наук СССР, 1962. 169[—171] p.

În Editura Academiei de Ştiinţe a URSS a apărut în febr. 1962, sub auspiciile Institutului de literatură universală „A. M. Gorki", unul din cele mai necesare instrumente de cercetare în domeniul folcloristicii ruse şi sovietice, bibliografia tematică asupra cîntecului popular, redactată de cunoscutul şi reputatul cercetător Viktor Mihailovici Sidelnikov.

Lucrarea, după cum mărturiseşte însuşi alcătuitorul ei, nu intenţionează să fie exhaustivă, nici măcar în limitele genului folcloric la care se referă, ci urmăreşte să servească doar ca ghid bibliografic provizoriu. Cum însă pentru perioada 1735—1945 nu există un alt instrument de documentare asupra creaţiei poetice populare ruse şi sovietice, utilitatea prezentului indice depăşeşte cu mult semnificaţia sa tehnică.

Indicele bibliografic, după cum se arată şi în titlu, cuprinde o perioadă foarte lungă, pentru studii şi articole diverse de la 1735—1945, iar pentru culegeri de cîntece populare ruse şi sovietice de la 1757—1945. Cu toate că nu se poate vorbi de o continuitate cronologică perfectă a muncii de culegere sau studiere (de pildă, de-a lungul perioadei, nu sînt reprezentaţi la culegeri 28 de ani, iar la studii şi articole 85), lucrarea reuşeşte să scoată în evidenţă amplitudinea interesului pentru cîntecul popular, să determine evoluţia istorică şi direcţiile de dezvoltare ale acestei preocupări. Simpla foiletare a lucrării poate servi la desprinderea unor importante observaţii privind succesiunea fazelor de culegere şi studiere, precum şi conţinutul ideologic şi ştiinţific al acestora, după cum oglindesc sarcinile şi perspectivele concret-istorice ale diverselor epoci din cultura rusă şi sovietică.

https://biblioteca-digitala.ro

Într-o scurtă introducere (p. 3—4), autorul dă lămuriri asupra conţinutului general al lucrării, al scopului şi limitelor sale ştiinţifice, arată clasificarea adoptată şi discută metodele tehnice folosite. Aflăm astfel că lucrarea se împarte în două capitole: primul cuprinzînd textele şi melodiile cîntecelor populare, cel de-al doilea, ceea ce s-a scris despre cîntecul popular rus şi sovietic. În primul (p. 5—76), intră cele mai cunoscute culegeri complexe de folclor cuprinzînd şi cîntece populare, diverse culegeri monografice sau antologice de cîntece, cîntece apărute în diverse reviste, almanahuri, antologii, reviste şi diverse culegeri care din punct de vedere tematic nu cuprind numai folclor. De asemenea, în lucrare sînt incluse şi unele caiete de cîntece care prin titlul lor s-ar părea că nu cuprind materiale de folclor. Aceste titluri au fost date de alcătuitorii caietelor respective, fie din motive comerciale, fie pentru a evita rigorile cenzurii ţariste. În aceste caiete, care formau o mare parte din literatura de colportaj a vremii, alături de romanţe sau de cîntece cu conţinut progresist ori revoluţionar scrise de cunoscuţi poeţi ruşi ca Puşkin, Nikitin, Nekrasov, s-au publicat şi textele autentice ale unor cîntece populare (rituale, de joc, istorice etc.). Este ceea ce s-a întîmplat şi la noi cu acele ediţii de masă, cuprinzînd texte de romanţe, de şlagăre şi de revistă (ca *Micul dor*, *Dorul şi amorul*, *Dorul olteanului* etc.), dar care adeseori cuprindeau şi cîntece populare, mai ales haiduceşti, pentru a-şi asigura succesul comercial în masele cele mai largi ale poporului.

În cel de-al doilea capitol al lucrării (p. 77—155) se cuprind cercetările monografice asupra cîntecului popular rus în problema poeticii, tematicii etc.; articole, însemnări şi observaţii asupra cîntecului popular făcute de scriitori, compozitori, interpreţi şi alţii care se găsesc în corespondenţa şi chiar memoriile acestora. Sînt, desigur, menţionate ideile reprezentanţilor tuturor şcolilor şi curentelor care s-au manifestat în această perioadă în literatura, folcloristica şi etnografia rusă. Nu s-a ţinut cont de orientarea ideologică a acestor şcoli şi curente, bibliografiindu-se absolut întregul material, acest aspect al problemei urmînd a forma obiectul cercetărilor ulterioare ale specialiştilor în istoria folcloristicii ruse, dar s-a subliniat principial necesitatea preluării critice a multor dintre aceste materiale. V. M. Sidelnicov explică însă de ce a fost necesară includerea în bibliografie şi a acestor materiale: adeseori ele conţin un material valoros neîntîlnit aiurea, multe şi importante date faptice, exemple de cîntece, informaţii diverse despre cîntece, interpreţi şi despre probleme referitoare la repertoriu, execuţie, viaţa concretă a cîntecului popular rus.

Atît în cadrul primului, cît şi al celui de-al doilea capitol, titlurile de lucrări sînt dispuse în ordine cronologică, iar în cuprinsul fiecărui au sînt aranjate alfabetic. În cazul cînd din titlu nu reiese exact conţinutul lucrării, sau atunci cînd e vorba de culegeri complexe ori de studii cu conţinut mai larg decît însăşi tematica lucrării, autorul s-a simţit obligat să determine cu precizie materialul respectiv printr-un scurt comentariu. Peste tot se indică recenziile, consemnîndu-se astfel şi ecoul celor mai de seamă lucrări în presa vremii şi în conştiinţa celor mai de seamă reprezentanţi ai culturii ruse şi sovietice.

Lucrarea se încheie cu un indice de nume (p. 156—170) care impresionează prin bogăţia sa (aproape 1500 de culegători, cercetători, prelucrători şi oameni de cultură interesaţi în problemele de folclor) şi vorbeşte despre amploarea efortului ştiinţific susţinut de-a lungul celor 188, respectiv 210 ani, reprezentaţi în bibliografie. Trimiterile indicelui se fac la pagină, întrucît bibliografia nu este numerotată, ceea ce din păcate îngreunează folosirea practică şi rapidă a lucrării.

Lucrarea lui V. M. Sidelnikov nu este importantă numai pentru că oferă posibilitatea de a desprinde liniile mari de formare şi evoluţie a folcloristicii sovietice, pe baza învăţăturii marxist-leniniste ci şi pentrucă arată dezvoltarea şi valorificarea pe un plan superior a tradiţiilor progresiste ale folcloristicii ruse prerevoluţionare.

https://biblioteca-digitala.ro

Dacă urmărim, de pildă, lucrările de folclor şi de folcloristică dintre cele două războaie imperialiste, observăm că direcţia principală în activitatea de culegere s-a fixat pe linia valorificării cîntecului revoluţionar, cîntecului de război (fie cele imperialiste, fie războiul civil), sau cîntecului colhoznic, respectiv cîntecului nou, oglindind toată complexitatea epocii sovietice. În preferinţa acordată uneia sau alteia dintre aceste categorii de cîntece, recunoaştem strînsa legătură cu sarcinile imediate, politico-sociale, ale construcţiei statului sovietic. Cît priveşte cîntecul tradiţional, atenţia cercetătorilor a mers în direcţia descoperirii şi valorificării tradiţiilor de luptă pentru libertate ale poporului oglindite în cîntecul popular (cîntecele legate de răscoalele lui Stenka Razin sau Pugaciov, de ex.), în direcţia depistării elementelor spontan antireligioase şi antiecleziastice din cîntecul popular şi în direcţia colecţionării cîntecelor muncitoreşti prerevoluţionare. În perioada „Marelui Război Pentru Apărarea Patriei" s-au cules cîntece populare care eternizează memoria unor mari conducători de oşti ruşi ca Suvorov sau Kutuzov.

În ceea ce priveşte studiile şi cercetările sovietice asupra cîntecului popular, menţionăm următoarele linii de dezvoltare, aşa cum se desprind din simpla foiletare a bibliografiei. În problemele de generalităţi teoretice, cercetătorii sovietici s-au ocupat de problema genezei, tematicii, periodizării şi, mai ales, de problema raportului dintre viaţă şi cîntecul popular; în problemele de generalităţi metodologice s-au ocupat de principiile de culegere, înregistrare mecanică şi transcriere a cîntecului popular ca text şi ca melodie, întocmind manuale şi programe de culegere şi fixînd metodologia analizelor muzicale ale cîntecului popular. S-au ocupat şi de probleme de compoziţie, studiind poetica versului popular rus, structura sa metrică şi ritmică, limbajul muzical al cîntecului. Mai clare reies direcţiile de cercetare din analizarea tematicii de studiu abordată în diversele cercetări. Astfel, majoritatea studiilor au fost axate pe marile probleme puse de construcţia socialistă: cîntecul popular despre pace şi despre război, despre muncă, despre fabrică şi uzină, despre armata roşie; folclorul muncitoresc, al revoluţiei, al partizanilor, folclorul de front, folclorul colhoznic. Genul de predilecţie a fost „ceastuşka", ce poate fi considerat ca specific pentru epoca sovietică, oglindind cele mai variate aspecte ale vieţii şi avînd o funcţie politică şi ideologică mobilizatoare.

O atenţie specială s-a acordat, în toată această perioadă, cercetării fie a părerilor unor mari poeţi şi scriitori (Dostoievski, Ostrovski, Nekrasov, Puşkin, Gorki, Maiakovski, Gogol, Cernîşevski, Lermontov, Şolohov), muzicieni (Ceaikovski, Rimski-Korsakov, Procofiev) sau oameni politici („decembriştii", Kirov, dar mai cu seamă părerile lui V. I. Lenin despre cîntecul popular şi în special despre cîntecul minieresc), despre cîntecul popular rus şi sovietic, fie modului cum au preluat moştenirea folclorică înaintată şi au revalorificat-o în opera lor, scoţîndu-se astfel în lumină baza populară a culturii ruse şi sovietice.

În felul acesta, lucrarea lui V. M. Sidelnikov este instructivă. Cum arătam la început, bibliografia de faţă depăşeşte cu mult semnificaţia sa tehnică, fiind una din cele mai de seamă realizări ale folcloristicii sovietice şi ale şcolii sovietice de documentare şi informare ştiinţifică.

ADRIAN FOCHI

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

Revista de etnografie și folclor publică *studii și materiale etnografice și folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale și coregrafice. Revista pune în discuție, la rubrica de *note și recenzii*, problemele actuale ale etnografiei și folcloristicii și informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în țară și peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planșe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit.

Responsabilitatea asupra conținutului articolelor revine în exclusivitate autorilor.

Corespondența privind manuscrisele, schimbul de publicații etc. se va trimite pe adresa Comitetului de redacție : str. Nikos Beloiannis, nr. 25, București.

https://biblioteca-digitala.ro

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI R.P.R.

FLOREA BOBU FLORESCU, **Opincile la romîni**, 170 p., 10 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, **Monumentul de la Adamklissi. Tropaeum Traiani**, ediția a II-a, 748 p. + 7 pl., 75 lei.

* * * **Arta populară din Valea Jiului (Regiunea Hunedoara)**, 561 p., + 17 pl., 68 lei.

OVIDIU PAPADIMA, **Anton Pann, „Cîntecele de lume" și folclorul Bucureștilor. Studiu istoric-critic**, 187 p., 4,75 lei.

* * * **Cîntări și strigături românești de cari cîntă fetele și feciorii jucînd, scrise de Nicolae Pauleti în Roșia, în anul 1838**, ediție critică cu un studiu introductiv de Ion Mușlea, 144 p., 2,60 lei

Rev. etn. folc. T. 9, nr. 3 p. 211—318 București, 1964

I. P. I. c. 1500 43.407 Lei 12. —